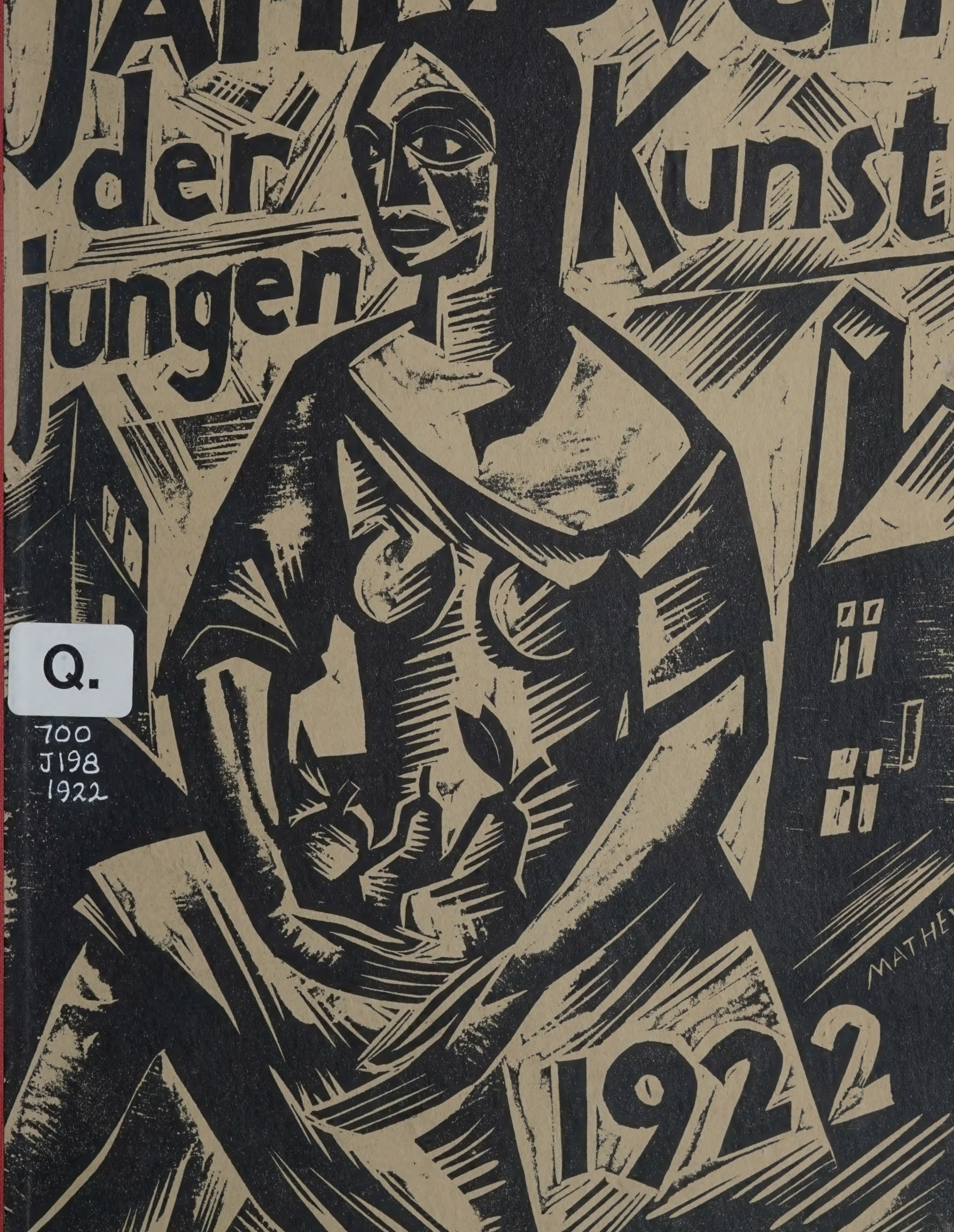
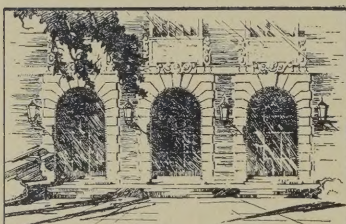

JAHRBUCH
der
jungen
Kunst
1922
MATHEY



JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

Von der Geſamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergeſtellt. No. I—XXXVI wurden in Ganzleder in der Handabteilung von Hübel & Denk in Leipzig gebunden. Die graphiſchen Originalbeiträge dieſer Ausgabe ſind von den Künſtlern handſchriftlich ſigniert. No. 37—100 wurden in Halbleder gebunden. Die Holzſchnitte beider Ausgaben wurden auf China mit der Hand abgezogen, die Originallithographien der Ganzlederexemplare auf Japan, die anderen auf Bütten in der Handpreſſe hergeſtellt. Beiden Ausgaben iſt eine handſchriftlich ſignierte Originalradierung von Edwin Scharff beigegeben.

MAX BECKMANN. „Liebespaar." Originallithographie.



JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

1922

HERAUSGEGEBEN VON PROF.
DR. GEORG BIERMANN

LEIPZIG VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Den Druck des Textes und der Tafeln besorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig, den der Originallithographien die Leipziger Graphische Kunstanstalt von Meißner & Buch.
Die Holzschnitte wurden in der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig abgezogen.

Dieser dritte Band des „Jahrbuchs", das sich seit Bestehen eine stattliche Zahl wertvoller Freunde erworben und nicht zuletzt auch im außereuropäischen Ausland der Kunst unserer Zeit wesentliche Dienste hat leisten dürfen, will durchaus programmatisch genommen werden. Der ersten Abteilung, die dem Werk der Toten gewidmet ist, die man als Führer der Gegenwart ansprechen darf, folgt die stattliche Zahl lebender Meister. Vieler Name ist längst eine historische Tatsache geworden, andere stehen noch mitten im Ringen der Jugend. Und was durch Politik getrennt war und durch die Unvernunft Jener, die aus Geschichte niemals lernen können, noch auseinander gehalten wird, hier im Reiche der Kunst messen sich die Kräfte, stehen Deutsche und Franzosen als Brüder eines Erdteils und Kinder eines Vaterlandes, dessen Grenzen nur der Geist umfriedet, eng zusammen: Alle Träger des gleichen reinen Gefühls, das hier und dort, bewegt von der Sehnsucht dieser Zeit nach Ausdruck ringt. Der Graphikteil aber, unterstützt von Dr. Erich Wiese, dem auch an dieser Stelle für seine wertvolle Mitarbeit gedankt sei, lenkt diesmal eindringlicher als bisher den Blick auf die europäische Graphik der Gegenwart, die auch in den kommenden Jahren stärker als bisher herangezogen werden soll.

B.

I.

Vincent van Gogh

Von G. F. HARTLAUB | Mit 32 Abbildungen auf 16 Tafeln und drei Abbildungen im Text

I. Stamm und Bestimmung

Er war ein Niederländer, wuchs in der Niederung, tiefirdisch, in Brabanter Heide, zwischen Dünen und Moor. Zu Hause war es ärmlich und eng, eingeschränkt hielt sich der Vater, wohl etwas beschränkt war die gute Mutter; ein wenig säuerlich roch die Luft in den sauberen Stuben. Draußen wohnten Bauern und arme Weber. Auch später blieb es eng um ihn zwischen Köhlern, Fabrikarbeitern, kleinen Leuten.

An allem hing er, haftete er: an der Erde, an der Armut und vor allem am Vaterhaus. Immer blieb er das Kind, unabgelöst bis zum Ende, tief vom Muttertum umschattet, zäh am Vater haftend und leidend. Er blieb Sohn, Sorgensohn, viel geliebt, viel gefürchtet zu Hause, großer unverstandener Junge mit plumpen Händen, ein wenig roh, ein wenig unfertig an Leib und Seele, von den Frauen und Mädchen gemieden, die sein Sehnen scheu und täppisch umwarb, nur von den Mitleidigsten gelitten, die ihm billig den Leib gewährten und ein stumpfes Ausruhen. Und er war Bruder. Fast quälerisch hing er an dem andern, dem älteren, von dem er mehr als Treue des Blutes empfing: höchste Bruderschaft im Geiste.

Innig hing Vincent an seiner Sippe, seinem Stamm. Mächtig walteten in seinem Blut die Ahnen. Ein doppeltes Vermächtnis hatten sie ihm in die Wiege gelegt: den Glauben und die Kunst.

Viele Diener Gottes waren von je in seinem Hause. Auf seine Vorfahren zurückblickend, sah er von Geschlecht zu Geschlecht diese geistlichen Männer, Prediger und Lehrer von der nüchtern reinen Art, wie sie der holländische Calvinismus geprägt hat. Alle eng und streng, alle wahrscheinlich sich ähnlich in Gesinnung und Lebenshaltung, alle wie der Vater. Und diese von Kindern und Kindeskindern fortgeerbte fromme Art fühlte er auch in seinem Wesen wirksam. Hätte er da nicht auch Prediger werden sollen wie seine Väter?

Jedoch, schon bereit, den von ihnen vorgezeichneten Weg nachzuwandeln, sollte er die Schicksalsmacht des Unvererblichen erfahren, den Befehl des einmaligen, von Gott, nicht von den Ahnen, hergewehten Funkens in seiner Brust. Wohl übernimmt auch der Genius die gleiche Erbmasse, verkörpert er die stets wieder anklingende Lebensgestalt, nimmt er die ähnliche Umwelt auf wie Väter und Brüder! Aber sein Einzig-Eigenstes, seine Ich-Bestimmung, ist noch stärker als die Lebenswelle des Stammes, an dem er wuchs, und darum gibt er dem Ererbten, wenn er es denn bewahrt, doch einen ganz neuen Sinn. Er steigert den Typus, der ihm als Stoff übermacht ward, zu einer nie gesehenen Höhe. Er „übertreibt“ ihn, glückhaft oder verhängnisvoll. Er verneint ihn vielleicht und erfüllt mit der Kraft der verneinenden Umkehrung erst die eigene, einzige, unwiederholbare Bestimmung. So ward Vincent van Gogh strenger, unerbittlicher in seinem geistlichen Wandel als alle seine Vorfahren, aber gerade dadurch „schlug er aus der Art“. Sein Christentum, sein Lehr- und Helferamt „übertreibend“, erbittert und selbstzerstörerisch in Frömmigkeit und guten Werken zertrümmerte er das Gesetz des bestimmten Bluts, Amts und Berufs, schlug gewaltig um in die Verneinung, in den pantheistischen Unglauben, und schrie bis zum Ende ein furchtbares „Nein“ allem, was bloß Erbe und Vermächtnis der Väter war, nicht eigenes neues freies Erlebnis und Bekenntnis.

* * *

Es waren auch Menschen mit Schönheitssinnen unter den Ahnen. Überlieferung und Verstand für die Dinge der Kunst waren selbst dem elterlichen Pfarrhause, der Umwelt seiner Kindheit nicht fremd. Drei seiner Oheime waren Kunsthändler, Mauve, ein berühmter Maler, war sein Vetter. Auch den Bruder Theodor traf der Blutsbefehl,

und es war gewiß nur der auch in ihm stärker durchbrechende Urinstinkt seines Stammes, der ihn so leiden ließ am Kunsthändlerberuf und der ihn in so selbstloser Leidenschaft dem besser begnadeten, schöpferischeren Bruder verband. Mit ihm wuchs Vincent auf in einer Kleinwelt gut bürgerlicher Kunstbildung, wie sie durch Hollands alte Meister, die großen und die geringen, Hollands große und kleine Galerien, Hollands viele Sammler und Liebhaber, Hollands braune Schilderkunst bedingt war. Aber auch davon hatte Vincent viel in seinem Wesen, auch daran hing er mit schwerfällig zäher Treue und Kraft wie an seinem Glauben. Und doch hat er es mit dem Vermächtnis der Kunst nicht anders gehalten, als mit dem geistlichen! Zuerst verweigerte er ihm den Händlerdienst, den die Familie ihm zumuten wollte. Dann später, zum Malerberuf entschlossen, kniete er sich anfangs wohl innig hinein in die heimische Weise, folgte denen gläubig, die ihm den Geist der Überlieferung und des Vaterlandes neuzeitlich zu verwalten schienen. Aber er mißverstand, übertrieb doch wider Willen auch hier, vergröberte was viel feiner, herkömmlicher und gesellschaftlicher gemeint gewesen. Dann brach er vollends ab, kehrte sich jäh von der Heimat, von den Meistern, von den alten goldbraunen Bildern, und zeugte einsam und abgelöst im Süden Frankreichs mit sich selber sein eigen Werk. Ein Werk, scheinbar ganz tief wider alle Stammesweise und Heimatlehre, ganz voraussetzungslos, tief empörerisch und zukünftig, aus der großen Umkehrung gewonnen, wie sein neuer gläubiger Unglaube aus der Umkehrung entstanden war.

So aber ward er, der er von Anbeginn war.

II. Maler und „Mönch“

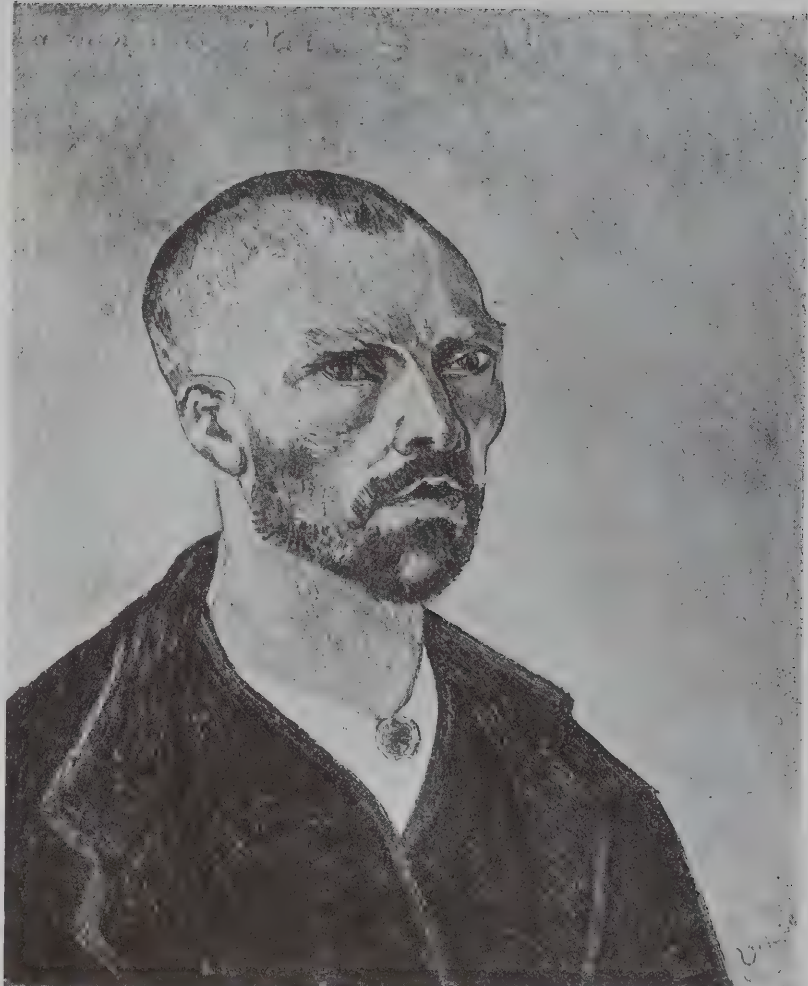
Indem sie ihm den zwiefachen Samen einpflanzten: Samen des Glaubens und Samen der Kunst, legten Vincents Ahnen noch eine dritte verhängnisvolle Anlage in seine Brust: tragischen Keim zur Zwietracht beider Kräfte. Und da er ein Mann des Schicksals war, reifte diese Anlage in ihm aus und geriet ihm zu lebendigem Kampf, Triumph und Untergang.

Eine „Doppelnatur“ hat sich Vincent in einem seiner denkwürdigen Briefe einmal genannt. Er durfte nicht zu den eindeutigen, glücklich-blinden Naturen zählen, die sich stets des Weges bewußt sind, welcher für sie der rechte und der einzige ist. Er konnte nie ganz „Künstler“, ganz „Maler“ sein. Auch da er zum Malerberufe sich entschieden hatte, verließ ihn selten das Bewußtsein, mit solchem Entschlusse bestenfalls nur eine Teilerfüllung seines Wesens erlangt, und vielleicht tiefere, wahrere Bestimmung preisgegeben zu haben. In seinen Briefen, die als Ventile allseitiger Spannung ihm fast ebenso lebenswichtig waren, wie einst sein Predigen und dann sein Malen, und wo ein Dichter, Denker und Mensch aus allseitig schöpferischer Belesenheit heraus, weit über Werkstattfragen, mit Urrätseln des Daseins ringt, verfolgen wir, wie lange dieser Mensch brauchte, bevor er den Weg der unverbindlichen Kunst einzuschlagen sich zwang, der ihm nie ganz Selbstzweck, immer so etwas wie ein Ersatz bleiben sollte.

„Eine Doppelnatur, halb Mönch, halb Maler“: auf diese erweiterte Formel hat Vincent wohl am schärfsten die Polarität seines Wesens gebracht. Wir sehen den Jüngling aus dem Kunsthandel in London und Paris, den ihm zuerst Verwandtenrat und eigene Lust nahegelegt, mit sittlichem Ekel flüchten, ja in den Gegensatz, ins Geistliche umschlagen. Wir erleben in London, Brüssel und Amsterdam, schließlich bei den Kohlenarbeitern der Borinage seinen immer erneuten Versuch, aus innerer Berufung, die er fühlt, so etwas wie einen Beruf zu machen. Bis er auch hier endgültig scheitert, weil sein Wille zur lebendigen Menschenseele sich nie und nimmer mit den Ansprüchen irgendeiner äußeren Einrichtung verträgt. Wir sehen den Mönch, der in Bibel und Gebet, in allen Werken christlicher Caritas sich bis zu äußerster Selbst-



Vincent van Gogh.
Selbstbildnis mit verbundenem Ohr. 1889.



Vincent van Gogh. Selbstbildnis mit der Widmung an Gauguin. 1889.



Vincent van Gogh. Briefträger. 1888/89.



Vincent van Gogh. Arleserin. 1888/89.

Hingabe ja fast bis zum Wahnsinn geübt hat, scheinbar unvermittelt in den „bitteren Streit zwischen Zweifel und Glauben“ eintreten. Jäh brechen die erbaulichen, gläubig ringenden Betrachtungen in den Briefen an den Bruder ab. Der Künstlertrieb seiner Pubertätsjahre bricht wieder auf, bietet sich ihm in seinem äußerlichen und innerlichen Untergang als Rettung. „Ich habe mir gesagt, ich greife wieder zum Stift“ — schreibt er wie erlöst — „und sofort hat sich alles geändert“. Während er zu malen und zu zeichnen beginnt, erst versuchsweise bei den Berühmtheiten im Haag und Brüssel, dann, wie es seiner Natur entspricht, einsam als Selbstlehrer in armen brabanter Weberdörfern, wird er des jenseitigen Zwanges in sich Herr, drängt er das Geistliche, Verzückte in sich zurück, um zunächst noch das Werkheilige zu bewahren. Die soziale Strömung der achtziger Jahre, zuerst noch englisch-christlich gefärbt im Sinne Elliots, dessen Romane er liebt, erfaßt ihn ganz. Seine gesellschaftliche Vernachlässigung, ursprünglich nur innerlich bedingt, nimmt einen Zug von Betontheit an. Er lebt — nicht als Heiliger, sondern aus Einsamkeit, Gefühl der Verstoßenheit, als Mensch voll Dumpfsein, Güte und Sinnendurst — mit einer armen Dirne. Von allen Künstlern der Neuzeit wird Millet sein Gott. Mit seinen Nuenener Bauern und Weberzeichnungen, Beispielen einer fast finsteren Werkheiligkeit, glaubt er immer noch, wenn auch mit Pinsel und Stift nur, vor allem Gott wohlgefällige Werke zu tun. Paris treibt ihn noch weiter zum andern Pol. Der metaphysische Mensch scheint nun vollends abgetötet: Kunst um der Kunst willen lehren ihn die Werkstätten der Impressionisten, predigt ihm wohl auch der wissende und helfende Bruder, welcher so viel leichter zur Kunst gekommen wäre, hätte Natur statt Vincents ihn zum Maler ausgestattet. Eine Lebenssekunde atmet Vincent auf, unsagbar befreit. Sollte sein mächtiger, heilig erbitterter „Glaube an die Kunst“ nicht genügen für die Erfüllung eines Daseins in unserer gottfremden Zeit?

Schon schlägt der Pendel wieder zurück. Jäh löst er sich von Paris. Die beiden letzten Lebensjahre in Arles, St. Remy und Auvers sind ein reißend schnelles Wiederaufarbeiten des beiseite gelegten Lebenspensums. Sie bedeuten ein schreckliches Durchbrechen der vergeblich verdrängten Bestimmung. Der von religiösen Endgedanken angehauchte Werkmann, der Christus-Arbeiter, der Heilige und der Mönch: sie alle wollen wieder in ihm empor! — freilich geduldet und anerkannt vom Oberbewußtsein nur soweit sie dem Künstlerwillen sich äußerlich mindestens zu versöhnen bereit sind, soweit sie Künstlers Sprache sprechen.

Ist aber solche Versöhnung möglich? Noch vor 100 Jahren hätte diese Frage keinen Sinn gehabt. In einer religiösen und zugleich kirchlichen Kunst haben die christlichen Maler der Vergangenheit das Maß von Weltlichkeit und Sinnenlust, wie es zum Wesen des Künstlertums gehört, ohne Anstand mit dem geistlichen und stofflichen Anspruch in Einstimmung zu bringen verstanden. Für van Gogh, nachdem er einmal ganz Künstler im zeitgemäßen, zeitbejahenden Sinn, also in dem zweiflerischen Kunst- und Lebensgefühl des Impressionismus geworden, war jede Möglichkeit solcher Einstimmung geschwunden. Gerade weil das Religiöse, das Christliche, ja das Kirchliche von den Ursprüngen her tiefer in ihm gelebt hatte, als in irgendeinem Künstler seiner Zeit, war das Malen religiöser Bilder im herkömmlichen Sinne schon vor seinem innersten Gewissen verboten. Er fühlte tief, daß Kunst und Religion heute keine natürliche Einheit mehr bilden können, schon darum, weil das in ihm so wunderlich wieder erstandene religiöse Gefühl sich ganz selbstverständlich nicht mehr als kirchlich oder konfessionell darstellte. Gerade er, der sich einmal „eine Art von Gläubigen in seinem Unglauben“ genannt hatte, beneidete die modernen christlichen Maler seiner Tage, einen Uhde, Bernard, ja Gauguin nicht um solchen Mut, Mut, der ihm nur aus Verantwortungslosigkeit herzustammen schien, Ahnungslosigkeit, um was es eigentlich ging. Vincent hat kein einziges religiöses Bild im engeren Sinn gemalt, obgleich ihn in den letzten Jahren der Gedanke einer religiösen Kunst, als höchster Versöhnung beider in ihm aufbegehrenden Möglichkeiten, auf-

wühlte bis zum Untergang. Er hatte eine ungeheuer erschütternde Vision von zukünftiger christlicher Malerei, eine Vision von „Menschen wie die ersten Christen, und doch mit dem Gesichte unserer Tage“. Seine Einbildungskraft umkreiste mit ehrfürchtigem Schauer ein unsagbar neues Bild Christi. Und doch hat er, wie er selber betont, immer nur den „Ölberg“ zu malen gewagt, nicht den Erlöser auf ihm. Der Ölberg freilich und die Ölbäume, die Berge und Ackertäler, die blühenden Früchte und Pflanzen, die ganze südliche Natur überhaupt malte er so, als sei sie Zeugin eines unsichtbaren Wunders und Heiligenwandels. Er sah und malte sie in einem ungeheueren inneren Lebendigwerden aller Formen, durchsichtig gemacht durch das verzückte Auge des Schauenden, der sich im Schauen seiner nichtigen Ichheit entäußern will. Wie fern sind die selbstherrlichen Abstraktionen unserer Neuesten dieser begeisterten Hingabe! Er malte die Landschaft in urweltlicher Pracht und Schönheit, voll tollen Lebens, wie am ersten Tag! Und nie vergaß er das große Tages- und Schöpfungsgestirn: eine allmächtige mit dem Kosmos sich öffnende Sonne — Sonne halb als Sinnbild, halb als Erscheinung. Pantheistisch, sonnenanbeterisch könnte man diese Art von Naturbeseelung nennen und darin für uns Heutige die einzige Möglichkeit religiös-künstlerischer Einigung erblicken. Aber der Sonnengesang der van Goghschen Landschaftsmalerei schließt einen persönlichen Gott nicht ganz aus, er verbirgt ihn nur in seiner kosmischen Maske, weil sein übernatürliches Angesicht töten würde. Statt Gottes und der Heiligen, Christi und seiner Jünger, läßt seine Gottesfurcht, wenn denn Figur überhaupt im Bilde sein soll, Millets Bauern auf den Ackerfeldern erstehen: geheiligte Wesen von reinster Wahrhaftigkeit, zeitlose Söhne der Erde, Sinnbilder einer bescheidenen „Religion der Arbeit“, die das tiefere geistliche Geheimnis freilich nicht erschöpfen, aber sein Erlebnis doch nicht ausschließen.

So war van Gogh bescheiden und zuwartend, voll Verantwortungsgefühl und Ehrfurcht gerade in dem, was ihn innerlich tiefer anging als irgendeinen andern Maler seiner Zeit. Er war es als bewußter Denker und Künstler, er war es aber auch als sein eigener Seelenarzt, weil er die Mächte ahnte, die Verhängnisse in seiner Brust. Er fürchtete die „Doppelnatur“, den „Mönch“, der, nach Jünglingstagen schrecklichster Selbstqual verdrängt, einmal wieder aufstehen könnte, und dann keinerlei Verbindung mit dem „Maler“, mit der Schönheit, mit der Vernunft, mit der Welt mehr zulassen würde. Als ihm die Krankheit die Herrschaft über sich genommen, kamen religiöse Fantasien, geistliche, vor allem theosophische Weltgedankengänge wieder über ihn. Er schämte sich ihrer, er, der „Aufgeklärte“, und konnte sich doch nicht mehr entziehen den zerschmetternd süßen, mystischen Sekunden einer schrecklichen Helligkeit, da er schaute und fühlte von Angesicht zu Angesicht — und daran verging.

III. Erde und Gemeinschaft

In seinen Anfängen hat er einmal Kohlenarbeiter in trostloser Fabrikgegend gezeichnet, die mit Säcken beladen an einem Kruzifix vorbeiwanken. Sie können des Gekreuzigten nicht achten, so mühselig und beladen vom Werkeltage, wie sie sind.

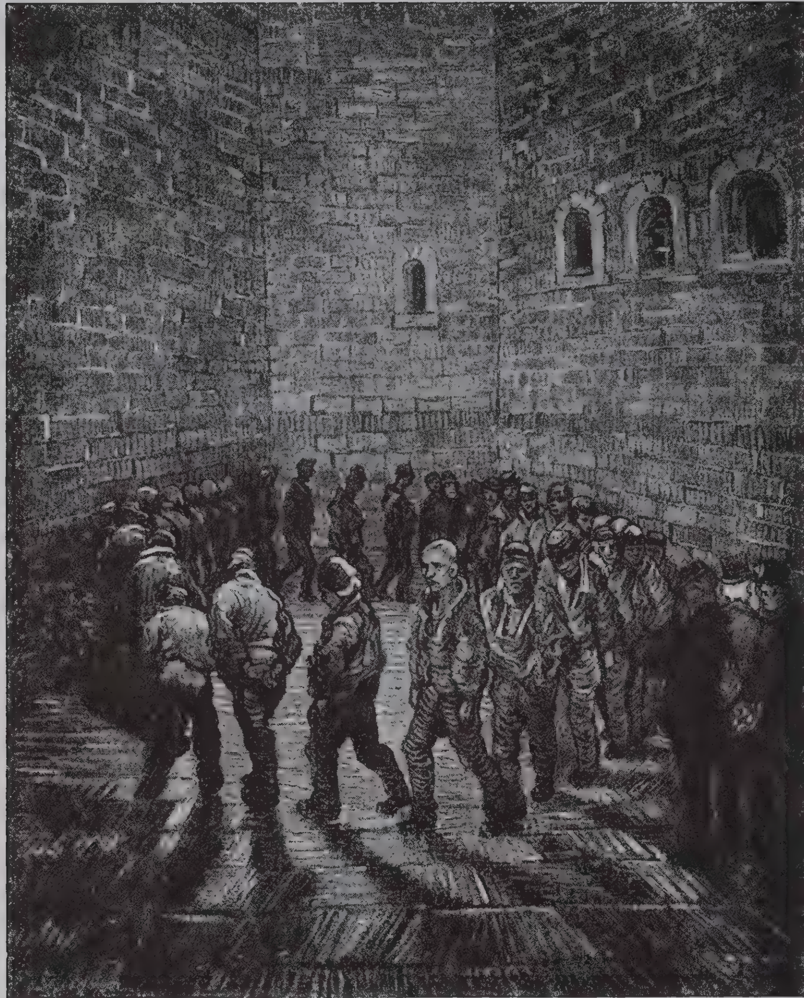
Durfte Vincents Malerei nicht religiöse Kunst sein im herkömmlichen und zugleich vollständigen Sinn, nicht Ausdruck eines erneuerten Christentums, von dem er nur in furchtbar erhabenen Gesichten träumte, so sollte sie doch sozial sein, eine Verkündigung anhebender Erneuerung menschlicher Gemeinschaft und Gerechtigkeit. Dies schien kein Traum, sondern eine echte Willenshoffnung auf Zukunft. Er blickte auf ein großes Werden und Geschehen in der Zeit, an dem sich Erwartung und Sehnsucht nicht religiös, wohl aber irdisch und menschlich erbauen konnten. Der „Landmann“ freilich in seiner zeitlosen Verbundenheit durch Erde und Tagewerk schien dafür nicht das nächste, eigentliche Sinnbild. Er war sozialer Traum nur insofern als für ihn eine soziale Not und Fragestellung überhaupt nicht zu bestehen schien. Neben dem geruhigen Bauern sah aber Vincent den Arbeiter in seiner suchenden Unrast, dicht neben der heiligen Land-



Vincent van Gogh. Kartoffelleger. 1881/82.



Vincent van Gogh. Tote. 1881/82.



Vincent van Gogh. Das Bagno nach Doré. 1887.



Vincent van Gogh. Kartoffelesser. 1885.

schaft wußte er die vorwärts treibende Willenstollheit der Großstadt. Hier war Zwang und Not, furchtbares Drängen, wenn nicht nach ewigem, so doch nach zeitlichem Heil. Vincent sah die Kohlenarbeiter, die Weber, die Werkmänner in den Häfen, die Seeleute, er lauschte von seinem Dachzimmer den Schritten der Tausende in die Fabriken, und es klang ihm wie Meergebraus, Anmarsch großer Naturgewalt. All sein christliches Liebeswerk, sein Mitleid, seine Mission, ja seine Erotik galt den Mühseligen und Beladenen, mit denen und die er von Anbeginn studiert in der großen Universität des Elends. Selber fast ausgestoßen von bürgerlicher Gesellschaft, die ihm in unglücklich geliebten Frauen, in den Kaufleuten der Kunst, in den Beamteten der Geistlichkeit, zeitweilig auch in seiner eigenen Familie gleichermaßen den Rücken gekehrt, blickte er auf die proletarische Gesellschaftsklasse als die einzigste wirkliche Gemeinschaftsbildung unserer Tage, zusammengehalten durch gleiche Not und gleiches Ziel. Wie so mancher, der sich aus geistigem Anlaß abgelöst hat von seiner bürgerlichen Schicht, suchte er hier Halt, wo freilich nicht geistige, sondern stoffliche Not Einigung schuf. Und was er bei den Bauern suchte, fand er hier: Tugenden der Einfalt und Schlichtheit, ungebrochene Kraft, aber nicht weltfern wie dort, sondern zeitgemäß, willensmächtig, zukunftsträchtig.

Nicht so oft wie den Bauern hat er den Arbeiter gemalt und gezeichnet. Es war so schwer, hier mehr zu geben als bloßen Eindruck oder bloße Illustration. Aber auf inhaltliche Bekenntnisse kam es ihm in seinem Willen zum vierten Stande auch wenig an, wie er überhaupt auf tendenziöse Anwendung seiner Malerei niemals bedacht war. Es handelte sich ihm um mehr: um eine Entbürgerlichung, um nicht zu sagen Proletarisierung der „Form"!

Immer ist Vincents künstlerische Handschrift plump und ungelenk gewesen. Immer blieb in seinem Wissen und Können ein laienhafter Zug, der sich der Elemente heutiger Kunst mit schwerfälliger Betontheit, nicht in müheloser Meisterschaft bediente. Als er sich in Holland der Kunst zuwandte, kam er mit dem gutbürgerlichen Mauve, der ihn belehren sollte, schon wegen persönlicher Rauheit nicht zurecht. Schwerer wog, daß auch die Mittel, die Handschrift, die Überlieferung jener dunkeltönig altmeisterlichen Stimmungskunst, wie sie die Tagesgrößen Neuhollands maßgebend pflegten, sich unter seinen groben Händen und dumpfen Sinnen unversehens ins Rauhe, Unbürgerliche veränderten. Daß Natur und Mensch, seine Bauern von Nuenen, seine Weber von Drenthe etwas Unerlöstes, finster Anklagendes annahmen und in ihrer Erdgebundenheit kein schönes, stimmungsvolles Wesen zeigten, wie gefühlvolle Anbeter des Lebens auf dem Lande es lieben. Nicht bäuerlich, viel eher proletarisch sind seine „Kartoffelesser". Ein Primitiver, kein Sentimentaler der Großstadt, auch kein Naiver vom Lande hat sie gemalt, ein Arbeiter ist es, der sie so aus idyllischen Landleuten zu wahren Erdarbeitern gemacht hat.

Und wie dann Paris mit kecker Lichtkraft ihn der selbstgewählten Nacht entriß, ist es vor allem wieder das Modern-Soziale, unverlogen Tatsächliche, das herausfordernd Zeitgemäße, scheinbar Umstürzlerische, was ihn zuerst an der Weltanschauung und an den Mitteln der Impressionisten so erlösend berührt. Freilicht und Freiluft, Temperatur und Stunde als das allen gemeinsame Element, Menschen und Dinge nur als Tatsachen solchen Milieus, Großstadt als erschütterndste Wirklichkeit der Zeit, dazu die ungebrochenen Farben, die wissenschaftliche Lehrbarkeit des neoimpressionistischen Prinzips, die schmückende Dienstbarkeit der Flächen- und Fleckenmalerei zu großen monumentalen Zwecken — alles das empfindet er zunächst als Ausdruck eines umstürzenden Willens zum Elementaren und zur Gemeinschaft. Und deshalb behalten die Stilleben und Akte, wie er sie jetzt in der Nachbarschaft Renoirs und Seurats schulgemäß zu malen sucht, immer noch jenes Schwere, Heftige, man kann sagen Ungepflegte, wie es seiner Art entspricht. Bald wird ihm die neue Lehre von Paris verdächtig. Er fühlt, daß man hier den Mitteln einen andern, ja entgegengesetzten Sinn unterlegt, als er es

möchte. Ihn quält, daß hier Kunſt als reiner *Selbſtzweck*, als Angelegenheit der Einzelnen, der Kenner und Liebhaber, nicht zuletzt auch der Händler gilt, deren Geſchäft er einſt als Diebſtahl geſcholten hatte: als etwas höchſt Perſönliches und Artiſtiſches alſo, wo es ihm gerade auf die Gemeinſchaft ankommt und auf — die Predigt.

Bald weiß er, daß ihm Gemeinſchaft nur in der *Einſamkeit* zur rechten Frucht gedeihen wird. Er flieht in die *Provence*. Sonderlingshaft, nur mit ganz wenigen ſimplen Menſchenkindern Umgang habend, bisweilen bei den guten Tier-Geſchöpfen, den armen Sünderinnen Luſt und Ruhe ſuchend, hingegeben aber in trunkenerem Eros an Sonne und Feld und Berg, an Ölbaum, Pinie und Sonnenblume, an die Söhne und Töchter ſolcher Erde, darf er nun durchbrechen laſſen, was ihm als Traum von großer Gemeinſchaftskunſt in der Seele lebt. Sofort iſt Macht und Einfalt, große innerliche, ſittlich-gläubige Ergriffenheit in ſeiner Kunſt. Nichts iſt bloß Schmuck, Geſchmack, Geſtuftheit und Kennerſchaft, alles wird gleichmäßig vordrängender Ausdruck, ureinfältiges Sinnbild, vergrabene Urinſtinkte aufrufend, tief Menſchliches anrührend, tief Gemeinſames in einer furchtbar neuen, furchtbar urſprünglichen Farbe und Form. Wie das Bekenntnishafte, ſo tritt nun auch, gegenüber der Holländer-Zeit, das im engeren Sinn Sozialiſtiſche in dieſer reinen Kunſtſprache vollends zurück. Nicht aber das Soziale, das *Panſoziale!* Er malt und zeichnet freilich keine Proletarier, keine Erdarbeiter, wenn er nicht gerade porträtiert. Er beſchränkt ſich darauf, zeitloſe Erdenſöhne in ſeine Landſchaft zu ſetzen, Säende, Erntende, wie Millet ihn lehrte. Aber mit dämoniſchen Urkräften ſtattet er ſie aus, will Denkmäler und Sinnbilder gemeinſamen Urſprungs aus ihnen machen und gemeinſamer Beſtimmung.

Und indem er das malt, kommt es ihm ſo wenig auf ſein perſönliches Ich an, ſo einfach und allgemein will van Gogh die Empfindungen und die Mittel, daß er den Gedanken einer gleichſam mittelalterlich-zünftigen, *gemeinſchaftlichen Herſtellung* von Kunſt nicht aberwitzig findet, naiv genug, ihn gar einem Gauguin zuzumuten, deſſen artiſtiſche Stilkunſt er mit ähnlich unſeligem Liebeshaß umwirbt, wie den eitlen, abenteuernden Menſchen ſelber. Und er, der Einſame, wird nicht müde, mit dem im Kunſthandel ſchmachtenden Bruder in Paris, deſſen Brot er ißt, utopiſche Wirtſchaftspläne des Kunſtſchaffens und Kunſtverkaufens zu entwerfen. Er, deſſen Malerei immer abſonderlicher, „verrückter" zu werden ſcheint, Spott und Schrecken der Bürger von Arles, Mitleid der Ärzte und Schweſtern von St. Remy — er denkt bei allem, was er bildet, an nichts anderes als an ein Publikum der einfachen Leute, an Volk, Proletariat, an Seeleute und Bauern.

Bei ſeiner „*Wiegenfrau*" mit den Sonnenblumen-Flügelbildern, bei dieſem derb geformten Bildnis einer guten Mutter-Amme, von deren trägen Umriſſen, bunten Farben etwas wie Ruhe und Sättigung ausgehen ſollte, dachte er an die Islandfiſcher der Bretagne: an die Kajüten und Schenken der Nordfahrer, die von der großen Wiege des Meeres gewiegt werden und in Todesgefahren wohl nach der Mutter rufen. —

Ganz anders als ſeine myſtiſche, hat Vincent ſeine ſoziale Sendung als Künſtler unverhohlen offenbart. Das Wagnis ſolcher Malerei ſchien ihm geringer, weil tiefer berechtigt in unſerer Zeit als der Verſuch einer Einigung von Kunſt und Glauben. Und doch gab es auch hier kein unmittelbares, wunſchgemäßes Gelingen. Wie er als Menſch bei aller Liebesfülle doch der ſcheinbar Einſamſte, Ungeſelligſte geblieben iſt, dem faſt alle Gemeinſchaft tragiſch mißlang, ſo iſt auch ſeine Kunſt nicht Gemeinſchaftsgut geworden. Haben die Matroſen und Arbeiter ſeine Bilder bei ſich beherbergt? Vorläufig nahmen ſich ſtatt ihrer die Kenner und Liebhaber dieſer Bilder an, und — die Kunſthändler.

IV. Kunſt

Die Verwandlung, die mit ſeiner Kunſt geſchah, als Vincent im Frühjahr 1886 Paris betrat und als er von der nordiſchen Dunkeltonigkeit noch der letzten Antwerpener Stilleben zu den erſten hellfarbigen Pariſer Arbeiten überging, dies bedenkenloſe Sichausliefern



Vincent van Gogh. Schnitter im Feld. 1889.



Vincent van Gogh. Die Wiegenfrau. 1888.



Vincent van Gogh.
Der Sämann nach Millet. 1888.



Vincent van Gogh. Schnitter nach Millet. 1889/90.

an eine neue, völlig fremde Kunſtlehre und -Übung iſt gewiß mehr als der Erfolg eines Experimentes, alſo eines Willensaktes. Es handelt ſich um ein Schickſal, tief gleichnishaft für die (mit Goethe zu reden) „vulkaniſche“, gar nicht neptuniſche Natur des Menſchen van Gogh. Und eben weil er Schickſal iſt, muß ſich der innere Sinn dieſer Verwandlung erſt ſpäter offenbaren als der äußere Richtungswechſel ſelbſt.

Van Gogh trifft in Paris die beiden Lager des Impreſſionismus: den älteren derer um Monet, den jüngeren (neoimpreſſioniſtiſchen) um Seurat, vermittelnd den greiſen Piſſarro und den jungen Gauguin. Seine immer aufs Äußerſte drängende Natur wendet ſich mehr dem jungen Kreiſe zu. Hier iſt, mehr als bei den Älteren, jene Lernbarkeit und Einfachheit, jene Ahnung neuer dienender Kunſtbeſtimmung, die auch der ſoziale, der religiöſe Wille in ihm forderte. Alſo eine frohe Botſchaft! Eine Zeitlang zwingt er ſeine Blütenträume, ſeine Cafés, Akte, Stilleben in die exakte punktierende Art. Bis wieder jäh die Ernüchterung hereinbricht, bis plötzlich das ſeiner Natur tief Unangemeſſene auch dieſes, ja jedes Rezeptes zum Bewußtſein kommt, das bloß Kunſtmäßige der neuen Lehre empfunden wird, Paris mit der Lüge ſeines „l'art pour l'art“-Gedankens als das ſataniſche Gegenbild ſeines eigenen „Glaubens an die Kunſt“ durchſchaut wird! Als er flieht, die mißhandelte Natur in Süden und Einſamkeit wieder einzurenken, glaubt er von allem Gelernten eigentlich nur die alten Meiſter mitnehmen zu dürfen und Delacroix und den geliebten, feurig ſprühenden Zigeuner Monticelli, der im Wahnſinn ſtarb. Und doch ſind es weder dieſe noch iſt es wieder das immer noch verehrte Altholland, zu dem er zurückkehrt; ſondern unverlierbar gerettet aus dem Zuſammenbruch der impreſſioniſtiſchen, neoimpreſſioniſtiſchen Mal- und Sehweiſe, wenn auch ganz neu gedeutet und umgeſchmolzen durch anderen Geiſt, bleibt ihm doch dreierlei: das Mittel der reinen, ungemiſchten Farbe, die Anwendung des vereinheitlichten Pinſelſtrichs und endlich eine Summe von formalen Eigenſchaften, die erworben waren durch Erſchließung deſſen, was man benennen könnte als das „Formgeheimnis des Oſtens“. Alles dreies hatte er in der neuen Pariſer Kunſt gefunden, aber nun führt er es auf einen reinen elementaren Sinn zurück. Zuerſt die Farbe! Die Schule Signacs und Seurats, der „Diviſionismus“, hatte die Verwendung der ungemiſchten Farbe aus einem ſehwiſſenſchaftlichen Grundſatz heraus entdeckt: Keine Miſchung mehr auf der Palette, ſondern Auftrag der reinen Grundfarben in kleinen gleichmäßigen „Points“ nebeneinander, Miſchung erſt im gebührend entfernten Auge des Beſchauers. Ein buntes Geflimmer, ein weißlich zitterndes Leuchten vor den Augen des Betrachters war das Ergebnis geweſen, Luft- und Lichtwiedergabe in äußerſter Potenz. Immer handelte es ſich alſo um Impreſſionismus, um Freilichtmalerei, hervorgegangen aus dem Willen, die Dinge ſachlich und wahr in ihrer, wenn auch ſubjektiv bedingten Erſcheinung wiederzugeben. Das war nicht ganz, was der neue van Gogh wollte. Er dachte nicht mehr an Brechungen, „Miſchungen“, wie ſie auch zuſtande kommen möchten. Rein und ungemiſcht auch im Auge des Sehenden, unverſchleiert von der Luftſchicht, unverändert vom auftreffenden Licht, gleichſam abſolut ſollte jede Regenbogenfarbe als ein Element für ſich bleiben. Sie ſollte ſelber ſtrahlen, nicht beleuchtet ſein, ſollte ſtofflich daſtehen in meßbaren, umrandeten Flächen und ſollte dann durch beſtimmte Kraft und beſtimmte Ausdehnung ihren Nachbarfarben die Wage halten nach einem tief vereinfachenden Gleichgewichts- und Ergänzungsgeſetz der elementaren Harmonielehre. Schon dieſe äußerſt „dekorative“ Abſicht mußte weit abführen von der Natur, mußte Steigerung, freieſte Übertreibung empfehlen, trotzdem Vincent ſich in anderer Hinſicht immer noch an die Natur zu halten wünſchte. Nun aber ſollten die Farben ja nicht bloß als ſchöne Stofflichkeiten gut zuſammenſtehen, kriſtallhaft wie Schmuck oder glänzend wie Gewebe, ſondern ſie ſollten leben in ihrem Nebeneinander, Ineinander, ſollten im Kampf und Liebe miteinander ringen, nach der Gefühlsbedeutung, der ſie zu dienen hatten und welche die äußeren Umriſſe mit ihrer gegenſtändlichen Sprache andeuteten. Solcher Wille mußte Farbenauftrag und Farbenwahl noch einen

neuen Sinn hinzufügen. Es war zunächſt der Pinſelſtrich, der dieſen Farbmaſſen Bewegung und Leben leihen, ſie der Form folgen laſſen konnte. Zu dieſem Zweck mußte die mechaniſche Wiederholung gleichmäßiger Farbtupfen wieder einer freieren Handſchrift weichen, wo jeder Strich Zeichnung und Farbgebung in einem war; Pinſelſtrich wird Ausdrucksgebärde, bildet in langausholenden Konturen (Schatten und Umriß zugleich) die bewegte Form und folgt ihr dann in wimmelnden kurzen Zügen, indem er ſolche Konturen ausfüllt. Dann war es endlich die Wahl der Farbe ſelber, aus der ein inneres Ausdrucksleben zu gewinnen ſchien. Wir berühren hier einen der entſcheidenden Punkte in Vincents künſtleriſchem Schaffen. Wenn er die Licht- und Schattenfarben mehr noch als die Formen faſt ganz unabhängig von ihrer Wirklichkeit wählte oder dieſe doch in eine ganz unwirkliche Skala überſetzte, ſo tat er es nicht zuletzt auch aus einem ihm allein eigentümlichen, aus Kindheitsurzeit bewahrten Sinn für den gefühlsſymboliſchen Wert der Farbe. Die „ſinnlich-ſittliche“ Wirkung der Farben, die Goethe in der Farbenlehre beſchreibt, die die deutſche Romantik ahnte, war ihm, wie ſeine Briefe zeigen, derart lebendiges und tatſächliches Erlebnis, daß er ſich ihrer ganz bewußt in ſeiner Malerei bediente — nicht ſelten in einer beſonderen faſt überreizten Weiſe des „Farbenhörens“, die wir in ihren einzelnen Äußerungsformen nicht unbedingt nachzufühlen vermögen, und mit der er jedenfalls bei ſolcher Bewußtheit in der Kunſtgeſchichte ſeinesgleichen ſucht. Er wollte mit ſeinen Farben veranſchaulichen, was an Empfindungen die gemalten Dinge und Vorgänge in ihm erweckt hatten, wollte, daß ſie beſtimmte Gefühlsſtimmungen auf den Beſchauer ausſtrahlen möchten: Ruhe, Frieden, Angſt, Spannung, Empörung, Wahnſinn.

Auch dieſe muſikaliſche Sinngebung der Farben wird nicht voll verſtändlich ohne den Einſchlag deſſen, was wir das Formgeheimnis des Oſtens genannt haben. Man kennt die Rolle der japaniſchen bedruckten „Crepons“ in der ſpätimpreſſioniſtiſchen Künſtlerſchaft: den unerhörten Reiz, der für ſie lag im Prinzip der Schatten- und Körperloſigkeit, im „ſtiliſierten Zufall“ des Bildausſchnitts, in der horizontloſen umgekehrten Perſpektive, im Spiel von Flächen und Umriſſen ohne Schatten und Reflexe, in dem Symboliſch-Schriftartigen der Umrißführung, die ſich in Geſicht und Geſte oft bis zum Maskenhaften ſteigert. Alle dieſe zuſammenhängenden Eigenſchaften oſtaſiatiſcher Malerei haben ſelbſt mit den ſchwächſten, halb europäiſierten Ausläufern einer ſpäten Holzſchnittkunſt noch in abendländiſchen Kunſtmittelpunkten faſt umſtürzend gewirkt. Für die meiſten Maler war es aber doch nur ein neuer Reiz, „Japonaiſerie“, ſo wie es im Rokoko einen feinen Einſchuß von „Chinoiſerie“ gegeben hatte. Zuſammen mit den frühen Moſaiken und Wandbildern, welche Seurat entdeckte, mittelalterlichen Gobelins, exotiſchen Geweben, wie ſie Gauguin liebte, hatte man eine Reihe von neuen unverbrauchten Mitteln erobert, die man Ingres, Degas und Manet hinzufügte.

Für van Gogh aber, den Maler und mehr noch den Zeichner, war die fremde Kunſtlogik kein bloßer Reiz, kein bloß unverbrauchtes Kunſtmittel, das man wähleriſch anzuwenden hatte, ſondern einfach eine Erweckung urtümlicherer Sprache, geboren aus einem vergeſſenen urſprünglicheren Verhältniſſe zur Welt. Selbſt Gauguin brauchte doch die Reiſe, Martinique und Tahiti, um etwas davon zu erfahren. Van Gogh brauchte nicht weit ins Äußere zu gehen. Er hatte den Oſten in ſich, und ein Stück reiner Natur im Süden Frankreichs genügte, ihn ganz zu erwecken. Von ſelbſt wuchs ſo in ſeine Boote am Strand, ſeine Felder und Berge, ja ſelbſt in ſeine Brücken und Tunnelperſpektiven aus Arles etwas von ſchrecklich-ſchöner Fremdheit, etwas von „Urfrühe“, um ein ſchönes Wort Alfred Momberts anzuwenden.

Im Grunde haben wir ihn alle in uns, dieſen ewigen Oſten. Nur er ſchläft in uns. In den Kindern wird er bisweilen offenkundiger, auch bei ungebildeten, unverdorbenen Laien, Bauern, Arbeitern, ganz ſelten auch bei ſolchen, die durch Krankheit wieder mehr aus unterbewußten Schichten leben müſſen. In dem großen Kinde aber, das ſeine Werke mit dem Vornamen „Vincent“ zeichnete, in dem Bauern und Werkmann, der



Vincent van Gogh. Barmherziger Samariter nach Delacroix. 1889/90.



Vincent van Gogh. Auferweckung des Lazarus nach Rembrandt. 1890.



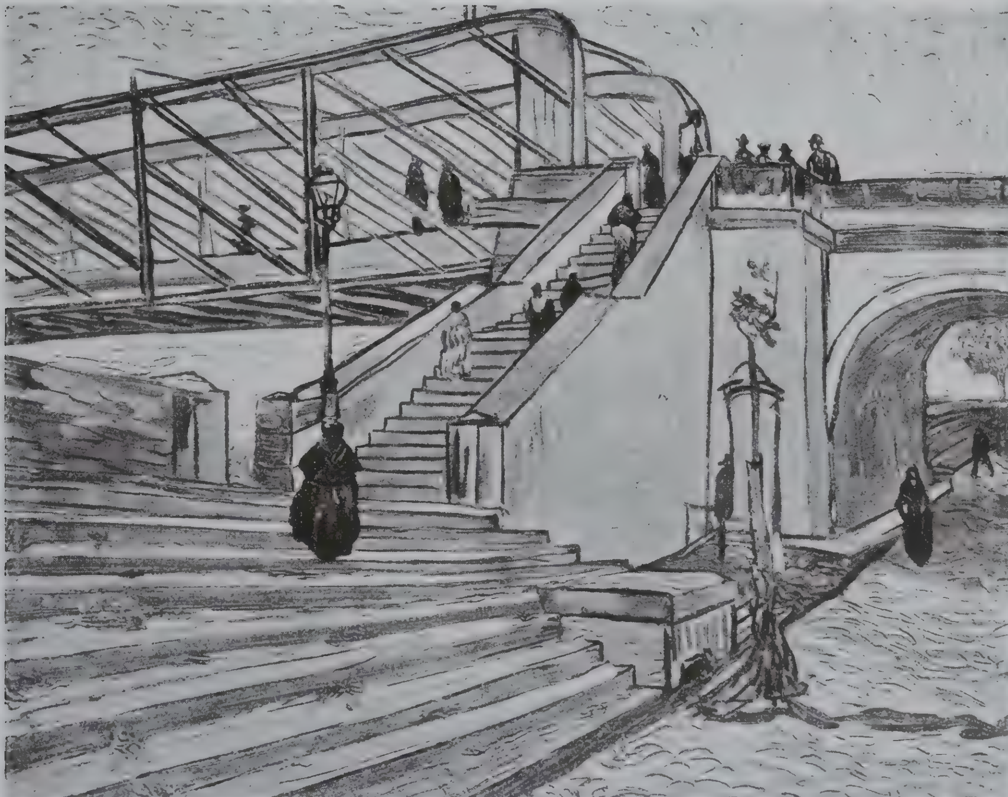
Vincent van Gogh. Erdarbeiter. 1883/88.



Vincent van Gogh. Montmartre. 1886/88.



Vincent von Gogh. Die Boote von Saint de Marie. 1888.



Vincent van Gogh. Bahnübergang. 1888/89.



Vincent van Gogh. Ebene von Arles. 1888.



Vincent van Gogh. Umgebung von Arles. 1888.

im Irrenhause endete, in dem Autodidakten, der einen Rest von Dilettantismus im abendländischen Schulsinn nie los ward, brach diese Urfrühe mit der Gewalt eines Naturgeschehens an den Tag — indessen die anderen nur ahnungsvoll tändelten in der Dämmerung. Als tiefinnerlich-natürlich und verwandt ward von Vincent die Botschaft aus dem Osten aufgenommen und einverleibt. So natürlich wie einst der sinnbildliche Verzierungsdrang der frühen Germanen und Kelten die Formbotschaft eines schon alternden christlichen Morgenlandes aufgenommen und sich mit ihr unlösbar verbunden hatte.

Gauguin, der nach der Heimkehr von Martinique auf vieles Bitten des Freundes nach Arles kam, will ihm die entscheidenden Anregungen gegeben haben zu seinem neuen „Styl". Er, der geniale Amateur, einem genialen Laien! Vincent, krankhaft angezogen und abgestoßen von dem dämonischen Gegenspieler seiner eigenen Bestimmung hätte dem kaum widersprochen in seiner Bescheidenheit. In Wirklichkeit verhalten sich die erlesenen, kühn und weise aufgebauten, seltsam abgestimmten Flächenfügungen Gauguins mit ihrer tief französisch-klassischen Ruhe, zu den angstvollen, schleudernden Perspektiven, grellen Überschneidungen, Kurven, Wirbeln, zu dem ganz und gar Erregungshaften, „Heruntergehauenen" in den flutenden Formgebilden van Goghs wie das bleiche ruhige Licht des Mondes zu der schleudernden, tötenden und erweckenden Sonne. Und was hat der Farbenkreis Vincents, dieses komplementäre Ringen einfältig-starker Farbklänge mit der unendlich stufenreichen, schmeichelnden Tonigkeit des Gefährten zu tun? Nichts von solcher Sonne hatte Gauguin im Herzen, keinen Orkan in der Brust, wie Vincent von Delacroix sagte und er von sich selber hätte sagen dürfen. Darum mußte, als der eine 1888 in die Stille von Arles zu sich selber ging, der andere den Orkan auf dem Meere suchen und die Sonne in Tahiti. —

V. Natur

Für den Kunstforscher scheint das Jahr 1886, mit seiner folgenreichen Übersiedelung nach Paris, das wichtigste in Vincents Entwicklung. Denn in dieser Zeit wechselte der Maler von Grund auf seine künstlerische Ausrüstung. Wer aber die innere Wirklichkeit sucht, sieht hier nur Vorbereitung, erkennt den entscheidenden Umbruch erst etwas später, um das im Lebenszeitmaß meist so stark betonte 35. Jahr — genau sieben Jahre nach der ersten großen Wende, da er „wieder zum Stift griff" und damit die erste bekenntnisgläubige Stufe überwand. Bald darauf löst sich Vincent von Paris und flüchtet nach Arles. In seinen Briefen ist ein sonderlich neuer, ergriffener Ton. Seine Landschaften, Stilleben, Bildnisse aber gewinnen den unsagbaren Ausdruck eines jäh überwältigten, todesnahen Herzens, das mitten im Erlebnis einer heißen Natur der panische Schreck, das panische Entzücken traf. „Ergriffen fühlt er tief das Ungeheure." Das Religiös-Kosmosophische, das Soziale dieser Malerei, das West-Östliche ihrer Form und Farbe: alles das sind nur Erscheinungsweisen derselben Urtatsache, Zeugnisse der gleichen inneren Verwandlung. Dem Seelenarzt stellt sich diese Verwandlung dar als durch ein krankhaftes inneres Geschehen gefördert und die äußere traurig-schaurige Geschichte von Vincents letzten zwei Lebensjahren stimmt damit überein. Vielleicht bietet auch die künstlerische Leistung selber gewisse Anzeichen für die Feststellung einer fortschreitenden inneren Zerstörung. Manches an der bald hemmungslosen, bald wieder vorsichtig beharrenden Malweise, ein gewisses Zuviel in der fließenden Bewegtheit des Geländes mit seinem Wirbeln, Züngeln, Wimmeln der Form, auch die bisweilen übersteigerte Gewalt farbiger Urklänge mit ihrer kaum immer noch verständlichen Sinnbildlichkeit, auch die Massenhaftigkeit, Wildheit des Schaffens — dies und anderes mag schon die Grenze des in normaler Bewußtseinslage Erreichbaren überschreiten und, ebenso wie gewisse gnostisch gefärbte Briefstellen, auf ein bestimmtes Krankheitsbild hinweisen. Meist deutet solche „Verrücktheit", auch da,

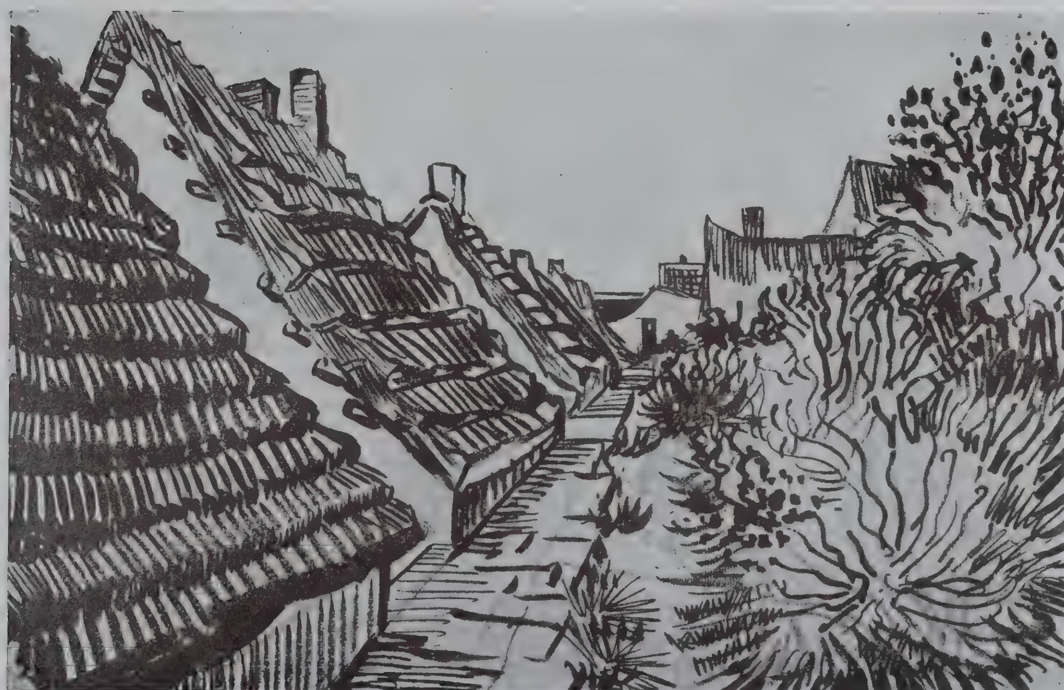
wo sie schöpferisch macht und geheimnisvolle Formmöglichkeiten andeutet, nur auf das Bestehen eines Mankos hin, das auch rein künstlerisch nachweisbar bleibt. Nur die allerstärksten Bewußtheitskräfte werden eine Zeitlang dem tödlichen Gesichte des Wahnsinns Herr. Hier aber bei Vincent ist die große, nur mit Ehrfurcht aufzunehmende Tatsache: daß sein Wahnsinn heilig war, sein Schrecken gesegnet —, eben weil vielleicht noch niemals so heroisch von einem Künstler mit dem panischen Wahnsinn gekämpft worden ist. Hier scheint der allerseltenste, vielleicht jenseitige Ausblicke eröffnende Fall gegeben, den man den großen Heiligen und Lehrern, auch bei Dichtern, Denkern, Künstlern, wie Hölderlin, Nietzsche, Blake, Dostojewsky, Josephson, vielleicht auch bei Swedenborg und Strindberg findet: Krankheit gewährt ihnen für eine Lebenssekunde Durchbruch höherer Welt. Vincent sah keine Geister wie Swedenborg, auf jeden Fall hätte er sich gehütet, sie zu malen, und eben darin besteht sein echtes Künstlertum. Er malte, was auch unser leibliches Auge sieht, ohne willkürliche Abgezogenheit, vor der Natur, ja mit und in der Natur: die rasenden Olivenwälder, steilflammenden Zedern und Pinien, das wildwogende, weitlaufende Ackerfeld, das grause Felsenwerk, die hochsichaufbäumenden Berge, und über allem die riesige Sonne oder die aufruhrvollen Wolken. Er malte die balladenhaften Horizonte der Städte oder die aus Raumtiefen vorstürzenden Fluchten und Schluchten der Straßen, Tunnel, Brücken und Unterführungen — abenteuerliche Fratzenplätze heutiger Baurechenkunst — oder die tiefen Alleen, die Wege in den Stadtgärten und Parks, schließlich das Irrenhaus mit seinen Gästen, und ein paar Menschen, den Arzt, den Briefträger, einen Schnitter, eine Bürgersfrau, eine gute Amme. Es war zuletzt doch immer die eine wechselnde Erscheinung des großen Pan, die er zu bilden sich unterfing. Und eben dadurch, daß er niemals die Natur — nie Stilleben, Landschaft, Bildnis und Akt — verließ, daß er vor ihr, mit ihr, in ihr wirkend schuf, ein Impressionist und doch mehr als das, bekämpfte er zugleich seine Krankheit und rang ihr die einzige schöpferische Möglichkeit ab.

Wir erkannten, daß seine Abneigung gegenüber neuen religiösen Figurenbildern besondere Gründe hatte. Darüber hinaus bleibt doch seine Scheu vor jeder eigenen figürlichen Erfindung überhaupt, wie er sie etwa bei Bernard sah, eine Tatsache, die erst verstanden werden muß. Eigentlich sind die „Kartoffelesser", dies Bekenntnis eines werkmännischen Laienkünstlertums, sein einziges, ganz selbständiges Figurenbild geblieben. Er fühlte sich sofort unsicher, wenn es an das freie Formfinden ging, unsicher vielleicht im Hinblick auf das gestaltende Vermögen, ja das „Zeichnenkönnen" im engsten Verstande, unsicher gewiß in seelischem Bedacht, und in einem geheimen, halb unterbewußtem Sinn. Auch seine Landschaften, Stilleben, Bildnisse bildete er ja niemals frei, sondern immer vom „impressionistischen" Ausgangspunkte her. Eigenen Gesichten gegenüber hätte ihn die Gestaltungskraft um so mehr verlassen, je ungeheurer die Vision gewesen wäre. Wieviel weniger hätte er sich eigener Erfindung im Bilden menschlicher Gruppen hingeben dürfen, die über Eindruck, Erinnerung, Absicht bloßer Schilderung hinausgingen! — ohne völlig zu scheitern.

Alle figürlichen Sinnbilder waren schon längst gegeben: die christlichen waren ausgeprägt durch die Arbeit vieler Geschlechter, die heidnisch-mythischen schienen abgenützt und längst ihres eigentlichen Sinnes beraubt, die modern-sozialen hatten Millet und seine Nachfolger, hatte in gewisser Hinsicht auch der berühmte Israels auf ihre Weise zu formen gesucht. Der Landmann auf seiner Scholle war durch das 19. Jahrhundert zu einer alles witzartigen Beigeschmacks entäußerten Idealgestalt erhoben worden. Der Arbeiter in den Städten und Fabriken, der Proletarier wurde neuerdings zum Gegenstand einer anklagenden Elendsschilderung gemacht; sinnbildliche Gestalt für einen großen Menschheitswillen zu werden, schien er noch nicht reif. Es schien also nicht mehr an neuer figurlich-sinnbildlicher Verdichtung möglich in unserer ganz unmythischen, unseherischen Zeit, als schon Millet und andere gegeben hatten. Dies konnte nur der so



Vincent van Gogh. Café in Arles. 1888/89.



Vincent van Gogh. Hütten in St. Marie. 1888.



Vincent van Gogh. Landschaft mit Windmühle. 1889/90.



Vincent van Gogh. Mont Majour. 1888/89.



Vincent van Gogh. Blick auf Arles. 1888.

tief einsehen, der persönlich noch die erhabene Ahnung eines religiös-panischen Mythos in sich trug! Und wie Uhde als religiösen Maler, so hätte er darum auch einen Böcklin, den robusten Schweizer, abgelehnt, der den großen Pan sichtbar zu machen sich unterfing: der Schweizer konnte zumeist doch nur den überlieferten Fabelwesen zu einer grotesken Gegenwart verhelfen und dem, was an ihnen noch „panisch" blieb, ins Grob-Humoristische ausweichen, um nicht der Erregung zu erliegen.

So blieb einem van Gogh, wenn die Wirklichkeit keine großen typischen Eindrücke hergab, nur der Rückzug auf die schon gegebenen Formeln, das kopierende Anwenden fremder, älterer Vorlagen. Rembrandt der Germane, Delacroix der Romane gaben ihm die letzte rechtsgültige Ausformung christlicher Legende und Symbolik, Millet, l'Hermitte den Sämann und den Schnitter, welche van Gogh zu furchtbaren Lebens- und Todesgestalten wuchsen. Für das Modern-Proletarische fand er immerhin Anregungen in gewissen großartigen Einfällen Daumiers oder Dorés, wie etwa des Letztgenannten „Gefängnishof" aus dem halb noch romanhaft, halb schon sozial gefärbten Illustrationswerke „London". Eigene Entwürfe wurden immer wieder vernichtet, sie erregten den Künstler auch in einer so unsagbaren Weise, daß er schon aus Selbstschutz gegen lauernde Krankheit hier sich Halt gebot.

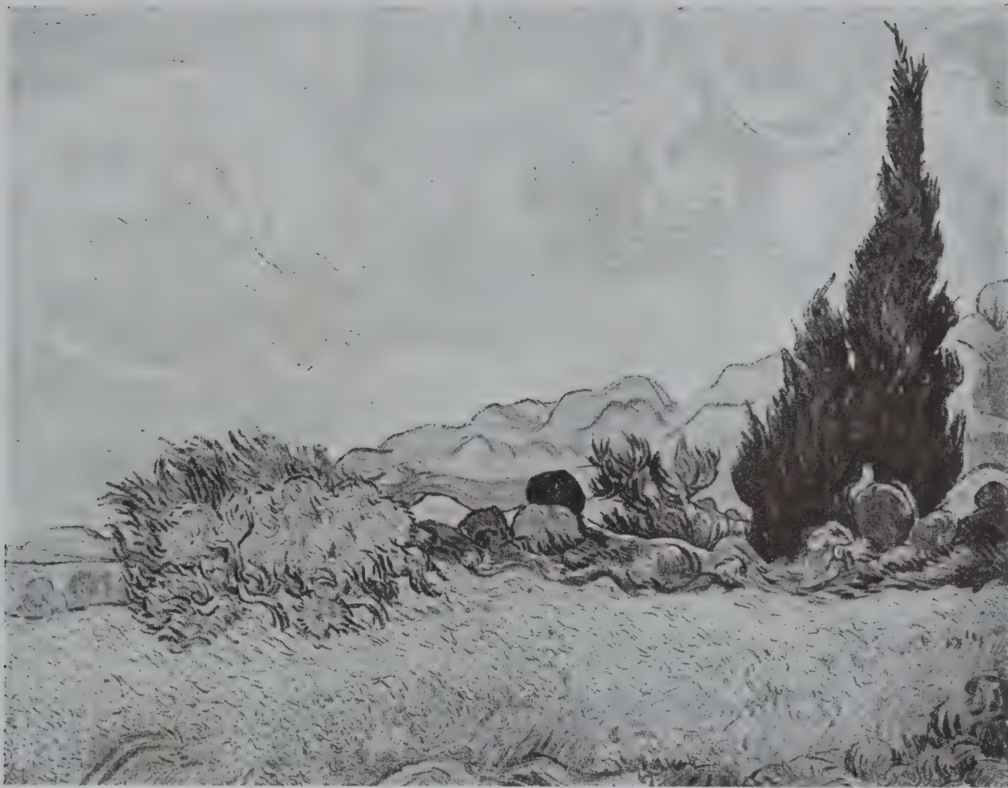
Was er den Vorlagen, indem er sie kopierte, hinzugab, war nicht gegenständlich, lag auch nicht in der „Auffassung" des Themas, sondern war einzig ein Formales, eine besondere Sinngebung der Mittel. Es war jene neue Deutung der Linie als rhythmische Funktion, jenes neue Erlebnis der in ihren Urstand erhobenen sinnlich-seelischen Farbe, wie wir sie beide als Selbstzweck, losgelöst von der gegenständlichen Richtigkeit aus pariserischen und östlichen Anregungen sich bilden sahen. In diesen beiden

„Übertreibungen", der rhythmiſch- und der harmoniſch-muſikaliſchen fühlte der Maler ſich frei und zu Neuem, Ungeſagtem berufen. Hier ſchien dem modernen Menſchen, dem Menſchen aus dem Muſikzeitalter, dem Zeitgenoſſen des Muſikers R. Wagner (den er liebte), Verjüngung, Urfrühe, Mythos möglich, ohne unmittelbare Gefährdung der bewußten Perſönlichkeit. Und ſo entſtanden ſeine Bildübertragungen; völlig neue Formen der freien ſchöpferiſchen Kopie, vergleichbar den Wiedergaben eines großen Schauſpielers oder Muſikers.

Genau das, was ihm bei figürlichen Gruppen die klaſſiſche Vorlage war, das gab ihm bei allen impreſſioniſtiſchen Arbeiten das Naturvorbild ſelbſt. Er hielt ſich auch hier an Gegenſtand und Ausſchnitt des Motivs, an körper- und raumbezeichnende Merkmale, um in der bewegten Ausdeutung dieſer Formen und in der Verwandlung der Farben um ſo freier ſein zu können. Die Linie in ſeinen Landſchaften ward ſelbſtherrliches, magiſches Flächen-Gewirk von eigenem rhythmiſchen Wachstumsleben, losgelöſt von ihrer ſachbezeichnenden, ſachverſchönernden Aufgabe; abendländiſch, neuzeitlich muſikaliſch ausgedeutete „Japonaiſerie". Und die Farbe blieb erſt recht nicht Feſtſtellung einer Sehtatſache, ſondern ward vereinfältigt, bis ſie wieder jene gefühlſinnliche Anſprache, Mittel jener geheimnisvollen Elementarharmonik des Sichtbaren geworden war, die kein äußerer Naturbefund, wohl aber ein ſeeliſcher Umgang mit dem Innerſten der Natur vernehmbar macht.

Es war die Muſik des großen Pan, die Vincents Auge vernahm, und die ſein Pinſel tönte. Er malte die Landſchaft im Zuſtande eines Andersſeins, in einer fremdartigen und doch ſeltſam vertrauten weltallhaften Bezogenheit, wie im Rauſch, in einem tollen Leuchten, in einem elementariſchen und organiſchen Wachstumsleben, als erkennte er hellſichtig das Herakliteiſche: „Alles fließt" und „Alle Dinge verwandeln ſich im Feuer". Er malte die Natur, als ſei er in heilig-paniſchem Schrecken der geheimen Bildekräfte gewahr geworden, die von den Geſtirnen bis zu den Pflanzen auf und nieder das Univerſum durchwallen, und die ſich dem Auge des Sterblichen in mächtigen Bewegungsformen allgemeinen potentiellen Lebens und in ſinnlich-ſittlichen Farbenauren darſtellen. Daß dieſe Art, die Natur zu erleben, für die leibſeeliſche Weſenheit des Künſtlers zerſtörend ſein mußte, fühlen wir ſofort, aber nicht darum weil dieſes Natur-Erleben krankes Wahnerzeugnis iſt, ſondern weil eine zu erhabene oder zu tiefe Ebene des Seins ſich in ihm abſpiegelt. Keineswegs hat auch die Krankheit erſt dieſe Möglichkeiten ganz neu in Vincents Seele gepflanzt. Sie kam nur vorhandenen Kräften entgegen, wie ſie es, nach dem Urteil der Wiſſenden, in ſolchen Fällen allein zu tun vermag.

Wenn Vincents Empfindungen, wie er ſchreibt, im Zuſtand krankhafter Erregung immer auf eine Beſchäftigung mit Ewigkeit und ewigem Leben gerichtet waren, wenn er Augenblicke hatte, da die Begeiſterung bis zum Wahnſinn oder bis zur Prophetie geſtiegen war, Augenblicke, da ihm, ganz ähnlich, wie es Doſtojewſki von ſeinen epileptiſchen Anfällen behauptet, der Schleier über Zeit und Schickſal ſich zu lüften ſchien, wo er ſich nicht mehr fühlte und ihm das Bild wie im Traume kam — ſo ſind das alles Erfahrungen, die uns doch ſchon bei dem „geſunden" Anfänger der holländiſchen Zeit begegneten, nur daß ſie damals in herkömmlich-geiſtlicher Verhüllung, als Gebet, als Selbſtaufopferung, nicht als ein unmittelbares Schauen auftraten! Zu ſolchen Erlebniſſen war er alſo von jeher beſtimmt. Sie ſind nichts Zufälliges, ſinnlos Hergewehtes, bloß Erlittenes, ſondern ſie ſind ſchickſalhaftes Geſetz, nach dem er angetreten. Und darum fühlt und vertraut der Beſchauer ſeiner Werke, daß ſie aus der Wahrheit kamen und aus Gott. Aber Vincents Beſtimmung war noch heroiſcher und tragiſcher. Nicht nur ſchauen ſollte er auf einer höheren Ebene, wie die Natur der Gottheit lebendiges Kleid ſich webt. Solches Schauen gelingt wohl auch manchem Unmündigen und Stummen. Sondern er ſollte mit den geſetzmäßigen Mitteln der Malerei, mit reiner Künſtlerſchaft bewältigen und geſtalten, was ſeinem Sinn und Geiſt vor der paniſchen


Vincent van Gogh. Landſchaft bei Arles. 1889/90.


Vincent van Gogh. Garten am Irrenhaus zu Arles. 1890.



Vincent van Gogh. Nordfranzösische Hütte. 1890.



Vincent van Gogh. Stadtgarten in Arles. 1888/89.



Vincent van Gogh. Landschaft mit zwei Bäumen. 1889.

Natur geschah. Hat er sich länger dadurch bewahrt oder nur noch schneller aufgerieben? Gleichviel. Wichtiger ist, daß es, wenn auch vielleicht mit Einbußen und Gefahren, ihm gelungen ist, das unbeschreibliche Gesicht noch eben ganz menschenmöglich, noch eben ganz kunstgesetzlich in herrlich-schönen Farben und Formen abzufangen, so daß wir seiner Unbeschreiblichkeit wohl erschauernd inne werden und es doch ruhig schauen und genießen dürfen, ohne daran zu verbrennen, wie er selbst. Heute glauben viele das gelobte Land zu betreten, das er zum erstenmal erschaute. Sie meinen gefahrlos und bequem dort zu Hause zu sein, wo er in mächtig sich hinopfernder Eroberung eindrang und erstarb. Aber ist es denn wirklich dasselbe Reich, wo sie gedeihen und er verging? —

VI. Geltung

Viel galt es zu opfern, viel abzuschütteln, um das Eine, Ungesagte sagbar zu machen: die ganze reiche Redekunst, den stufenreichen Wortschatz, den kunstvollen Satzbau, die mächtige Erfahrung und Überlieferung großen alten Sprachbesitzes. In gewisser Weise galt es wieder bei den Urbeständen des Kunstschaffens anzufangen. Wer möchte leugnen, daß Vincents Pinselführung nicht selten „roh", ungepflegt, einförmig anmutet, daß seine Palette zwar superlativisch aber auch eng ist, daß seine Zeichnung manchmal grobschlächtig wirkt, daß etliche Barbarei in seiner wilden Großheit ist. Kann seine aus dem Nichts heraufbeschworene „Japonaiserie" in der Formfügung bestehen neben den großen abendländischen Kompositionsüberlieferungen von Tizian bis Poussin bis Cézanne? Und was hat die schwielige Arbeiterfaust des Brabanter Bauern von all den Reichtümern und Möglichkeiten der Ölmalerei, der herrlichen Kunst der Lasuren, von Tizian über Rubens bis zu Renoir, übriggelassen? Überdies war die Farbe, die er oft benützte,

als ſolche ſchlechte Anſtreicherware, der Auftrag techniſch minderwertig; ſchon heute ſind manche Bilder, was die Leuchtkraft und Erhaltung der Farben anbetrifft, nur noch Ruinen. Was wird in 100 Jahren von ihnen übriggeblieben ſein?

Vincent hat nie längere Zeit nach einer Regel gelernt, er hat keinerlei Kunſtſchule hinter ſich gebracht wie ſonſt faſt alle großen Franzoſen. Mächtiges inneres Schauen, zum Glück auch eine — gerade bei ſolchen Naturen außergewöhnliche — angeborene kritiſche Beſonnenheit, freie in Galerien und Ausſtellungen erworbene Selbſterfahrung, dazu gelegentliche raſch aufgegebene Studienverſuche in berühmten Ateliers (bei Mauve, Cormons u. a.), nicht zuletzt auch der ſtille Einfluß des Bruders: das alles hatte er greifbar einzuſetzen gegenüber einer natürlichen Befangenheit der Hand, urſprünglichem Mangel an „Kultur“ und gegenüber der ungeheuren Ablenkungsgefahr allzureicher geiſtlicher und ſchöngeiſtiger Vielſeitigkeit. In gewiſſem Sinne hat er ſich immer ſelbſt als eine Art von Laien empfunden. Seine ſchülerhaften Zeichnungs- und Perſpektivſtudien noch in den letzten Jahren ſprechen dafür, ſeine erwähnte ängſtliche Anlehnung an Vorbilder, vielleicht auch nicht zuletzt ſein rührender Reſpekt vor zweit- und drittklaſſigen „Nur-Könnern“, der ſo merkwürdig wahllos ſteht neben ſeiner demütigen Verehrung der wirklich Großen, Giottos, Rembrandts und Delacroix', und neben ſeiner beſeſſenen Leidenſchaft für gewiſſe Außenſeiter wie Monticelli, den einzigen, der ihm wirklich wahlverwandt war. Vergebens hat er im Haag die altmeiſterliche Überlieferung aus dem Lande des Vermeer in ſich aufzunehmen verſucht, vergebens in Paris Renoir, den letzten franzöſiſchen „alten Meiſter“. Schon damals in Nuenen, dann erſt recht wieder in Arles fiel alles von ihm ab, was nicht zu ſeinem Weſen gehörte, damit auch viel wahrer Vergangenheitswert, obſchon ſein Urteil niemals ohne Ehrfurcht war. Der ſo oft ſich ſelbſt entfliehen, ſich ſelbſt überwinden wollte, erfuhr ſchließlich nur um ſo gewaltiger den Zwang der engen, vorgezeichneten Bahn.

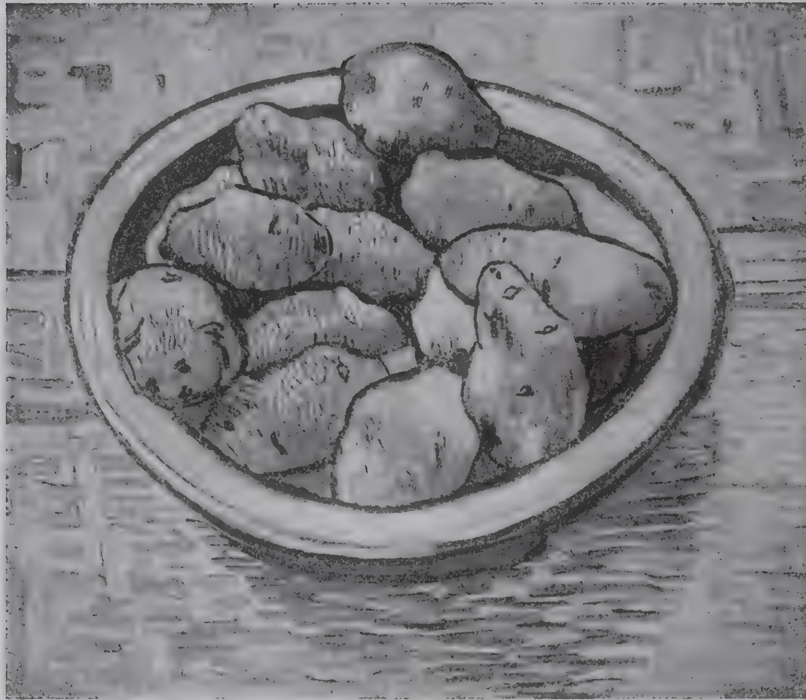
Eine ſpätere Beurteilung wird von Vincents Ölbildern ſtrenge Ausleſe treffen. Vielleicht wird gewiſſen Stilleben der letzten Antwerpener Monate, gewiſſen höchſt zuchtvoll verdichteten Landſchaften und Stilleben der Pariſer und frühen Arleſer Zeit dabei eine noch günſtigere Beurteilung begegnen, als manchem, was uns heute mächtiger und urſprünglicher ergreift. Unmöglich iſt nicht einmal, daß ſchließlich die Federzeichnungen des großen Niederländers als ſein dauerndſtes Vermächtnis an die Nachwelt gelten werden. Zuerſt die frühen Kohlezeichnungen der Bauern von Nuenen, noch ganz niederländiſch auf Ton und Maſſe angelegt, aber unvergleichlich in ihrer Schwere, Dumpfheit und ungefälligen Breite: furchterregende finſtere Geſtalten, die etwas Ungeformtes Erdenkloß-Artiges an ſich haben. Dann die wunderbaren, nur auf Umriß, Strich und Akzent geſtellten Rohrfederzeichnungen von Arles und St. es Maries, meiſt Vorſtudien zu Gemälden, deren Farben auf ihnen vermerkt ſind: Gebilde aus einem ganz neuen zeichneriſchen Stil, für den es keine Vorſtufen gibt. Die gewaltige, holzſchnitthafte Vereinfachung in Flächenaufteilung und Flächenbezeichnung, welche gleichſam Feder und Pinſel gleichſetzt, dazu der verwegene Schreib-Schwung der Umriſſe wirkt hier tief angemeſſen. Von der urmächtig geſteigerten Farbenausdruckskraft iſt durch ein einfachſtes Verfahren in der Anlage verſchiedener Strich- und Punktfelder wie durch ein Wunder mehr in die Schwarzweiß-Sprache übergegangen, als es Vincent ſelber geahnt hat. Nichts „Holländiſches“ im engeren Sinn iſt mehr in dieſen Blättern zu ſpüren, bei denen der Zeichner ſelber am meiſten ſeiner japaniſchen Holzſchnitte gedacht haben mag. Und doch eine geheime Stammesüberlieferung ſteht gerade hinter dem Zeichner deutlicher als hinter dem Maler van Gogh. Während er an modern Weſt-Öſtliches, an „Japonaiſerie“ dachte, brach ihm ſelber unbewußt aus Blutstiefen ein viel Näheres, Stammesgemäßeres, tief Germaniſches in ihm auf. Nicht Rembrandt freilich, der einſame Perſönlichkeitsmenſch in einer bürgerlich geſättigten Kultur ſpricht in dem Zeichner van Gogh, ſondern etwas von den wilden, weltgöttlich angehauchten Landſchaftern Altdeutſchlands aus der ſozial und religiös ſo erregten Wiedertäufer-



Vincent van Gogh. Reſtaurant. 1886/88.



Vincent van Gogh. Nachtcafé. 1888.



Vincent van Gogh. Kartoffeln. 1887/88.



Vincent van Gogh. Schlafzimmer des Malers im Häuschen von Arles. 1888.

und Bauernkriegszeit; Funken von der Seele unserer deutschen Donaumeister, unserer Schweizer Landsknechtkünstler haben sich durch Zeit und Ewigkeit zu dem religiösen und künstlerischen Empörer unserer Tage verirrt und haben in seinem Herzen neue Flamme erweckt.

So ist er unser — unser gerade dort, wo er am reinsten, giltigsten sich auswirken konnte! Und wie zum innerlichsten Beweise dieser eigentlichen Zugehörigkeit, teilt er auch die Tragik, die darin liegt, als Künstler im Sichtbaren einer der Unseren sein zu müssen. Die Zeichen mehren sich dafür, daß dieses Mannes Kunst nicht jene höchste und letzte Weltgeltung erlangen wird, wie etwa der glücklichere Westländer, dessen Name sehr mit Unrecht oft neben unserem Niederdeutschen erscheint: Paul Cézanne. Van Gogh ist kein Vollendeter und seine Malerei lag auch nicht auf dem Wege zu Vollkommenheit, in sich beruhigter Stille, wie die des Anderen. Er gehörte zu jenen Genies der Verlassenheit, denen keine Überlieferung dient, zu jenen Revolutionären wider Willen, die alles umstürzen, in allem ganz von vorne anfangen müssen: nicht aus Mangel an Ehrfurcht, sondern weil irgend etwas schlechthin noch nie Gesagtes, beängstigend Großes in ihnen aufgebrochen ist, das nun seine ureigene Sprache in ihnen erzwingt. Diese Sprache unerhört, unerprobt, unvergleichlich gibt einen so fremd-vertrauten Ton, daß zunächst alle erschrocken und gebannt aufhorchen, die ihn vernehmen. Aber die meisten weigern sich doch, ihn lange anzuhören. Zu rauh und fern, zu unirdisch und fassungslos klingt dieser ungeheure Ton, zu wenig ist er einverleibt in die gesicherte, aus langer Erfahrung gewachsene Ausdrucksform abendländisch gebildeter Menschlichkeit. So hat Grünewald, der Deutsche, nicht ganze Weltgeltung, wie Rafael und Poussin, so Vincent van Gogh nicht, der Niederländer, der Germane, so vieles Gewaltige nicht, was deutscher, faustischer, musikalischer Unendlichkeitssinn im Endlichen, Anschaulichen zu verfestigen unternimmt. Uns selber aber gilt diese Kunst, wir für uns halten sie wert, weil sie wohl weniger ist, als vollendet, doch vielleicht auch hinausweist über alle irdische Vollkommenheit. —

Mit Vincent van Gogh wird der seltsame Vorgang des Abbaus offenkundig, der verjüngenden Erneuerung, wie ihn als einen Versuch zur Selbsthilfe die abendländische Kunst insgeheim schon seit der französischen Revolution durchmacht.

Die beiden Hauptwirkungslinien dieses Vorgangs im 19. Jahrhundert kreuzen sich in van Gogh: das impressionistische Wollen, welches das Schwergewicht von der Verherrlichung des Wirklichen auf das bloße sinnliche Erscheinungserlebnis und dessen subjektiv andeutende Wiedergabe verlegte und damit das Herkommen klassischer Gegenständlichkeit auflöste, begegnet sich mit dem romantischen, sinnbildlich umformenden Willen, der das gegenständliche Dasein nicht dem Künstlergeiste unterordnet, sondern einem übersinnlichen geistigen Kern, — der aber damit ebenfalls die Daseinsverherrlichung von Antike und Renaissance aufhebt. Van Gogh traf bei Gauguin und Seurat in ihrer flächenschmückenden und gebundenen Art die beiden Richtungen schon in einem gewissen Verschmelzungszustand. Von hier aus schritt er weiter. Indem er noch mehr von der Natur abrückte, indem er seine Pinselstriche vereinheitlichte, seinen Farben „sinnlich-sittliche" Bedeutung lieh, große Flächen und Flecken mit starkfarbigen Umrissen gegeneinander abgrenzte, Schatten und Reflexe unterdrückte, Ausschnitte östlich-kindlich mit hohem Blickfeld gestaltete, indem er endlich sein mächtiges Glaubens- und Gemeinschaftsgefühl, in das Ganze gab, tat er einen großen neuen Schritt zu jener völligen künstlerischen Einigung, auf der sich dann später als andere Stufe, ganz losgelöst von den Sehtatsachen der Natur und in viel stärkerer Betonung der selbstmächtigen Formungsgesetze des „Ichs", der deutsche sogenannte „Expressionismus" erhob.

Es ist oft gesagt worden, warum dieser doppelte Kampf gegen die abendländische Renaissance, dieser Abbau der Mittel und unlösbar davon dieser Wille zur Innerlichkeit oder Jenseitigkeit des Ausdrucks kommen mußte und was im übrigen Leben des Jahrhunders dieser Bewegung entspricht. Auch Seitenstücke aus der Vergangen-

heit hat man beigebracht. In der Tat bietet die spätrömische Entwicklung mit ihrer Überwindung des klassischen Kunstkönnens durch jene sinnbildlich-kindliche Art, die dann das Mittelalter bestimmte, den naheliegendsten Vergleich. Nur daß damals geschichtliche Umwälzungen, die neuen weltentsagenden Glaubensbekenntnisse und die Völkerwanderungen mit all ihren Rassen- und Kulturverschiebungen ein inneres Geneigtsein gewaltig förderten. Alles das fehlt uns heute trotz Gärung der Wissenschaften, trotz Weltkrieg und Revolution. Wir wissen heute weniger als je, ob nicht der ganze ins „Urfrühe" zurücktastende Wille von heute, in dem van Gogh als ein Vorläufer steht, nur zeitweiliger Rückschlag ist, statt erstes Anzeichen einer wirklich schon anhebenden großen geistgeschichtlichen Umwälzung.

Ändert das aber etwas an der einzigen menschlichen und künstlerischen Größe unseres Niederländers? Nicht die „Richtung" und deren Zukunft ist es, die dem schaffenden Geiste letzten Wert erteilt. Sondern das in und mit solcher Richtung durch persönliche Kraft und persönlichen Glauben „Errichtete"! Aber wenn auch alle Zeugnisse dieses Errichteten verschwunden wären, alle Bilder sich entfärbt, alle Blätter vergilbt wären: fortwirken würde im Gedächtnis und Tun der Menschen die Erinnerung an einen kühnen und gefahrvollen, noch in heilloser Zeit unternommenen Abstieg zu den „Müttern".



Vincent van Gogh. Zypressen. 1890.

Jean Baptiſte Corot (1796—1875)

Von GEORG BIERMANN
Mit einer Tafel

Mag man noch ſo ſehr das einzelne Werk eines Corot ſeiner Qualität nach bewundern, überraſchen muß immer wieder die Feſtſtellung, wie ſehr jede dieſer Arbeiten typiſch franzöſiſch iſt. Ja man darf behaupten, daß gerade Corots Leben, ſo wie es ſich in ſeinen künſtleriſchen Schöpfungen für uns offenbart, gewiſſermaßen das Schickſal der franzöſiſchen Kunſt jener Zeitepoche, die ſein Name begleitet, faſt ſymboliſch widerſpiegelt. Dieſes Leben hat beinahe die Spannung eines Jahrhunderts. Es beginnt am Fin de siècle-Zuſammenbruch, der das Rokoko zu Grabe trägt, das ſeit der Gotik auf der Isle de France der franzöſiſchen Raſſe ureigenſtes Idiom geweſen iſt und es endet, als eine neue Menſchheit, der wiſſenſchaftliche Erkenntnis letztes Ziel iſt, in der Kunſt den Sieg des Impreſſionismus vorbereitet. Dazwiſchen lagern in der geſchichtlichen Folge der Klaſſizismus eines David und Prudhon, der Romantismus — weſentlich pathetiſcher als ſein ſtiller und beſchaulicher Bruder in Deutſchland — der Gericault und Delacroix und für ſich rieſenhaft, zugleich Inkarnation franzöſiſchen Geiſtes und Ausdruck einer neuen Geſellſchaft, das Werk eines Ingres. Er, Klaſſiker reinſten Gepräges, Hiſtorienmaler, Porträtiſt, faßt, vom Standpunkt der Heutigen geſehen, Vergangenheit und Zukunft der franzöſiſchen Kunſt wie in eins zuſammen und wer die Klarheit dieſer Schöpfung überſieht, ihre Geſetzlichkeit und konſtruktive Formung, der verſteht nur zu leicht, warum gerade Ingres heute wieder einem großen Teil der franzöſiſchen Jugend als das unerreichte Vorbild vor Augen ſteht. — Seinem nur 16 Jahre jüngeren Kollegen Corot gegenüber iſt Ingres ſicher der durch ſeine verſtandesklare Linie und Form weit Überlegenere. Aber genau ſo, wie ſich in Ingres nach einer beſtimmten Seite hin das Ideal des galliſchen Intellektualismus künſtleriſch verdichtet hat, genau ſo iſt in Corot jener andere Weſenszug lebendig, der ſchon die ſangesfrohe Kunſt der Troubadours beflügelt und — wie mir ſcheinen will — ſpäter das Beſte im franzöſiſchen Rokoko hervorgebracht hat, jenes ſchwärmeriſche Sichverſenken in eine gefühlte, geträumte, überſteigerte Welt der Romantik. Nehmt Ingres auf der einen, Corot auf der anderen Seite, und ihr habt die beiden Pole, zwiſchen denen das Weſen franzöſiſcher Kunſt, ob alt oder zukünftig, immer eingeſpannt ſein wird. Wenn dabei Corots Entwicklung für uns den für das franzöſiſche Weſen ſtärkeren ſymbolhaften Gehalt beſitzt, ſo hat das ſeinen Grund in der Tatſache, daß er gewiſſermaßen auch den „Ingres" in ſeiner frühen Entwicklung mit verarbeitet hat, damals als er im Geiſte akademiſcher Überlieferung klaſſiziſtiſch angelernt wurde, um dann im Alter von 29 Jahren in Rom ſeine klaſſiſche Ausbildung gewiſſermaßen zu beenden. Jener Corot d'Italie — wie ihn die franzöſiſche Kunſtgeſchichtsſchreibung genannt hat, um die Jahre im Banne klaſſiſcher Überlieferung von dem Corot von Fontainebleau (d. h. dem Corot, der vor allem des Meiſters Ruhm begründet hat) zu ſcheiden — iſt aber nicht nur der Maler der klaſſiſchen Ruinen wie des „Coloſſeum" und des „Forum Romanum", der in ſeiner Art das Werk eines Hubert Robert vollendet, ſondern auch der Fortſetzer eines Pouſſin, ohne den auch der ſpätere Corot nicht zu denken iſt. Klaſſiſch im Sinne der franzöſiſchen Tradition iſt alles, was dieſer Meiſter geſchaffen, und zwar nicht der Nymphen und Dryaden wegen, die auf den Gemälden des Meiſters von Fontainebleau im ſilbrig-dämmerigen Ton der Landſchaft auftauchen, ſondern weil dieſe Landſchaften ſelbſt trotz ihrer Naturnähe immer jene bewußt konſtruktive Form des Aufbaus haben, die — ſo paradox dies im erſten Augenblick klingen mag — ſchon viel von dem vorausnehmen, was einige Jahrzehnte ſpäter Cézanne in kriſtalliniſch reinerer Konſtruktivität und in einer durchaus neuen maleriſchen Sprache ſchaffen ſollte. Auf dieſes ſpezifiſche Merkmal der Corotſchen Kunſt zielt Bandelaires bewunderndes Urteil, wenn er ſchreibt: „Corot iſt einer der ſeltenen Maler, ja vielleicht der einzige, der immer ein tiefes Gefühl für die Konſtruktion bewahrt hat und den proportionellen Wert jedes



J. B. Corot. Landschaft. Glasklischee.

Details im Rahmen des Ganzen beachtet, der — wenn es gestattet ist, den Aufbau einer Landschaft mit dem Bau des menschlichen Körpers zu vergleichen — immer weiß, wo das Knochengerüst steht und welche Maße es hat. — Wenn ein Einzelner der in der zeitgenössischen französischen Schule bevorzugten langweiligen Liebe zum Detail ein Paroli hat bieten können, so war es Corot. Wir haben gegen diesen großen Künstler den Vorwurf gehört, seine Farbe sei ein wenig sanft und sein Licht zu dämmerig. Darauf darf man erwidern, daß für ihn all das Licht, das die Welt erfüllt, auf einem oder mehreren Tönen basiert. Sein feiner und sicherer Blick umspannt vielmehr alles, was die Harmonie bestätigt als das, was die Kontraste unterstreicht." Ist in der Tat auch die Skala der Corotschen Töne beschränkt, so liegt in der delikaten Farbengebung seiner Palette sicher nicht das schlechteste Stück französischer Tradition des 18. Jahrhunderts verschlossen. Dies kommt einem deutlicher noch als vor den Landschaften, vor den Porträts des Meisters zum Bewußtsein, die — man möchte sagen — zwischen den grands pastellists des 18. Jahrhunderts und den Werken eines Degas und Renoir genau die Mitte halten.

In Deutschland sind gute Bilder unseres Meisters in öffentlichen und privaten Sammlungen verhältnismäßig selten. Das hat seinen Grund weniger in der Verkennung seiner künstlerischen Bedeutung als vielmehr in der im allgemeinen mehr der Gegenwart zugewandten Sammelfreudigkeit unserer Kunstfreunde, die sich fast ausnahmslos auf die impressionistische Malerei Frankreichs seit Manet festgelegt haben. Um so erfreulicher die Tatsache, die es gestattet, einmal ein noch weniger bekanntes, außerordentlich qualitätvolles und für den Meister von Fontainebleau ungemein typisches Werk zu veröffentlichen, das sich im Besitz von Heinr. Thannhauser in München befindet. Diese hier reproduzierte Waldlandschaft belegt für sich alles, was diese Zeilen über Corot gesagt haben. Koloristisch weist sie jene delikate, auf wenige Töne reduzierte Palette die im silbrig-dämmerigen Klang des versinkenden Tages das mit der Seele erschaute Stück einer Natur festhält, die durchaus klassische Haltung und den inneren Rhythmus bewußten Aufbaus hat. Wollte jemand den Versuch wagen, Poussin mit Cézanne im Sinne jener folgerichtigen Weiterentwicklung, wie sie im 19. Jahrhundert eigentlich nur der französischen Kunst eigen ist, zu verbinden, mit diesem Corot wäre in der Tat ein Bindeglied gegeben, das vom Vergangenen sowohl als auch vom Zukünftigen ein bedeutendes Teil in sich verschlossen hält.



J. B. Corot. Waldlandschaft.

Galerie Thannhauser, München.



Paul A. Seehaus. Flußufer. 1913.



Paul A. Seehaus. Leuchtturm. 1916.

Paul A. Seehaus

Von WILLI WOLFRADT | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Die Landſchaftsmalerei hat im letzten Jahrzehnt einen ſchweren Stand gehabt. Vorher war gerade ſie die eigentliche Malerei geweſen, das Feld der Freilichtfarbe und der atmoſphäriſchen Stimmungsnuance. In der Periode beobachtungsfrommer Rezeptivität, in der impreſſioniſtiſchen, mußte die Wiedergabe der natürlichen Umwelt Kardinalaufgabe ſein. Als das Geſtalteriſche durchſtieß und ſich verſelbſtändigte, nun das Ich ſtärker wurde als die gegebenen Gegenſtände, kam mit der Natur vor allem die Landſchaft notwendigerweiſe ins Hintertreffen. Gewiß verſchwand ſie nicht, wurde aber zum bloßen Träger oder Gefäß für den autonomen Ausdruckswert. Statt Thema war ſie nun kaum mehr als Folie. Die Entwicklung zum Kubismus und zu abſtrakten Bildinhalten mußte das Organ für Landſchaftliches verlieren.

Aber eins hielt die Landſchaft auch im Bereich jüngſter Kunſt, einer der grundſätzlichen Erlebnisgehalte der Moderne: der Raum. Indem man verſuchte, den Raum ſelbſt, die Kategorie der ſinnlichen Erkenntnis a priori, zur Sichtbarkeit zu bringen, nicht alſo nur mehr ſein Walten in Darſtellungen von Räumlichkeiten wie Zimmer oder Gebirgstal mitanklingen, ſondern ſeine geſtaltende Energie nun ſelbſt Erſcheinung werden zu laſſen, indem man alſo die räumlich organiſierte Welt gleichſam in ihrer Entſtehung aus der bauenden Hand des Raumes heraus zu veranſchaulichen trachtete, legte man neuen Grund für eine Gattung der Landſchaftsmalerei.

Im einzelnen ging die Entwicklung gewiß einfacheren Weg. Auch der jung-rheiniſche Landſchafter Seehaus mußte nicht erſt der Landſchaft entſagen, um ſich ihr nähern zu können. Er gelangte zu ſeiner charakteriſtiſchen Bildform nicht erſt durch die Dürre eines formaliſtiſchen Kubismus hindurch, und ſteht, dem Sinn der Geſchichte nach, mit ihr gleichwohl eben dort, wo die kubiſtiſche Methode ſich in der Landſchaft löſt, in einer um dieſer Erlöſung willen neuentdeckten Landſchaft.

Als Seehaus 1919, Freund vieler Freunde und der beſten künſtleriſchen Hoffnungen eine, im Alter von 27 Jahren der Grippe erlag, ſtand die Eigenheit eines individuellen Stils feſt. In fünf, ſechs Schaffensjahren war allerlei Schwere und Schlacke abgelegt und ein anmutiges, zärtliches Gepräge gewonnen, das der verwirrten Welt feine und doch ſchwellende Schönheiten entlockte, das bloße Prinzip zum bunten Rhythmus entband und eine blühende Idyllik mitten in die ſchrille Zeit trug. Forſcht ein Nachträglicher, von der Hinterlaſſenſchaft des Künſtlers Seehaus bewegt, dem Menſchen nach, begegnet er überall einem ungewöhnlich innigen Andenken. Ein zarter, grübleriſcher, ſehnender Jüngling, etwas verwachſen von Geſtalt, von der heißen Scheu der tief Begehrenden: ſo reimt ſich aus den Spuren ſeine Erſcheinung zuſammen. In Bonn lebte er und fand in einem jener unexponierten Kreiſe künſtleriſcher Menſchen Widerhall, die der jungen Bewegung in Provinzſtädten ſo viel beſſeren Wurzelgrund gaben als die Cliquen der Zentren. Dort war er Macke nahe, deſſen kräftige und glühende Schwere ihn beeinflußt haben mag, dort wird ſeinem melancholiſchen Geblüt doch der heitere und undogmatiſche Zug eingemündet ſein, von rheiniſcher Landſchaft und ſorgloſer Friſche umgebender Menſchen her. Die Fühlung mit Frankreich, mit dem vollkurvigen Malen vor allem Derains, ſpricht aus den Anfängen deutlich an; Reiſen in keltiſches Gelände fanden leidenſchaftliches Echo und beſtimmten viel an dem Bau der Bilder. Das riſſige Düſter wandelte ſich in feingliedrig-bunte Muſik, vor der man verſteht, daß Seehaus gerade an Schubert hing.

Abgeſehen von zwei Stilleben und einem antimilitariſtiſchen Radierblatt ſind nur Landſchaften von Seehaus bekannt geworden. Das iſt auffällig genug in einer Zeit, wo die Künſtler, in Reaktion gegen die als lächerlich empfundene Einteilung in Spezialgebiete, alle Themen aufnehmen, ſogar nicht bei einer Technik oder auch nur Kunſt-

gattung bleiben wollen. Seehaus hielt sich ganz zur Landschaft. Aber nicht als Spezialist, sondern gerade um der kosmischen Weite und des Allgemeinen der Landschaft willen. Der Raum, die Welt, das All ist Thema. Was auch dargestellt wird, so ist doch das Pulsen der Dimensionen, das Schweigen und Sichauswirken und magische Korrespondieren des Ganzen der eigentliche Gegenstand. Die blinzelnden, effektgewissen Motivausbeuter hat Seehaus verachten müssen. Sein Stoff ist der heimliche Tanz der Weltdinge, das allumspannende Beziehungsgewebe. Eine aus den Wäldern getretene Pantheistik sieht Viadukte, Hafendämme, Eisenbahn, Häuserklötze, Segelschiffe, nach deren Gesetz schneidet sie Felsen, Himmel, Meer zu. Prismatische Kantungen und Kugelsegmente, Bogenlinien und spitze Winkel schienen das Organische. Geometrisches Netzwerk fängt die Anschaulichkeit ein. Komplementäre Linien bestimmen die Ordnung des Natürlichen und geben den Klang der Umrisse hin und her über die Bildfläche. Doch über allem: die Landschaft — und das System läßt niemals das farbige Weltgeschehen vertrocknen. Nur wie zarte Emanationen des tektonischen Gesetzes der Bauten oder Felsen breitet sich das Maschenwerk aus, spielt es schmeichelnd um die Dinge der Wirklichkeit. Das Prinzip ist in Schranken gehalten, und erscheint gerade darum als die Seele der natürlichen Welt. Die Farbe führt ein entsprechendes Leben. Sie wurde frei mit den Vibrationen des Raumes, und sie bedeutete dann in ihrer frohen und doch zart umschleierten Buntheit die Freiheit der gliedernden und unterteilenden Linienrhythmik. Aquarell und bunte Kreide mußten im letzten Schaffensjahr die spielende Fülle der in vielen Facetten gebrochenen, an sich nun sehr leuchtenden Skala hergeben. Die improvisatorische Delikatheit eines Klee wird zu dieser Auflichtung Einiges beigetragen haben; doch satt und kräftig funkelt es und ist nicht zu trennen von dem kompositorischen Geflecht. Auch die Farbe ist Funktion des Raums und reflektiert die Vielstimmigkeit des Universums.

Versuchen wir mit Seehaus den leider so kurzen Weg zu seinen letzten Ergebnissen abzuschreiten, so stehen wir zuerst, mit dem Jahre 1913, vor jähen und dunklen Bildern, zerschnitten von scharfen Diagonalen, grelle Lichter gegen Schwärzen kontrastierend. Im Zickzack schrauben sich Viadukte in Bergstädte hinein, schieben sich Masten, Schlote, Rauchfahnen hart und streifig ins Gedränge zäher Flächenstöße. Diese Dynamik erscheint in der Flußuferlandschaft (Abb.) immerhin gedämpft, aber auch hier die schwüle Dunkelheit, die durch den hohen Augenpunkt noch gesteigerte Luftlosigkeit. Scharfgelb windet sich die Uferstraße zwischen der wolligen und der glatten, tintigen Dumpfheit. Leise und gefährlich schwankt die Welt; die leicht verschobenen Vertikalen (Masten, Laternen, Reflexkanten im Wasser) lassen es sehen. Den Stil bestimmen vor allem jene dicken Randlinien, in deren Winkeln sich die Schwärze aufstaut. Die Wasserfläche ist von ersten kubistischen Andeutungen geteilt und hat damit etwas Geheimnisvolles bekommen. In der Folge beruhigt sich und erhellt sich die Auffassung, öffnet sich der Raum. Dafür etwa jenes Hafenbild (Abb.) bezeichnend, in dem die ausgewogen kreisende Bewegung alles formt. Der Häuserkranz mit den blauen Dächern, der hinten grün aufleuchtende Felsküstenstreif, sogar das freie Stück Meereshorizont biegen sich nach der Rotation des Kais. Der klare Grundriß, die Entschiedenheit der Kanten geben ein großgefügtes Bildgepräge. Die Rhythmik ist unausweichlich, ohne aufdringlich zu sein. Man spürt sich in den Kreis gezwungen. Nur sparsame Facettierungen im Himmel und im Wasser, einige Begegnungen zwischen Rauchfahnen und Segelfalten unterteilen die Einheit der maßgebenden Kurve.

Seehaus hat später einmal aufgeschrieben: „Heute noch träume ich von verlorenen Einöden, hoch über der irischen See, auf denen im dunkelnden Abend Herbstfeuer ferne flackern, von entschleierten Vorgebirgen, denen nackte Leuchttürme entwachsen und die im Sturm daliegen wie sprungbereite Löwen, von schwingenden Viadukten, die vielbogig dem geschweiften Saum des Landes folgen — und ringsum das Meer — die Küstengefühle jauchzen, da sie das Wunder empfinden, das Wunder jener unsag-



Paul A. Seehaus. Magdeburger Dom. 1918.



Paul A. Seehaus. Hafenbassin. 1914.



Paul A. Seehaus.
Die roten Türme. 1917.

baren Linie, wo Wasser und Land zusammentreffen, bald in feindlichem Anprall: wenn an rissigen Abstürzen die drängende Brandung zwischen tangnassen Blöcken verschäumt, — bald in liebendem Spiel: wenn in sonniger Stille flache, warme Wellenscheiben den sandigen Strand streicheln."

Die Erlebnisfülle solcher Erinnerungsworte drängt sich um 1916 in den Pinsel. Neben schlichten Eifellandschaften die erregteren Bilder von der irischen Küste (Abb.). Das Land baut sich wie gemauert ins Meer hinaus, in einfachen und kubisch betonten Körperformen, die rotbraune Seitenwände gegen die grünbewachsene obere Fläche setzen. Man hat die Empfindung, als seien mit einem bogigen Spaten überall Teile der Küstenhügel fortgestochen, so klar kantet sich das Gelände. Diese Eigentümlichkeit erhält sich und geht auch in den Stil der Radierungen ein. Runde Kurven begrenzen überall die Form und stellen sich zu Bogensternen zusammen. Im Leuchtturmbild ein wogendes Sichtürmen der Bildstruktur bis zum oberen Rande. Hier liegen wirklich die Felsblöcke „wie sprungbereite Löwen". Der Raum ist voll Aufruhr, in schwirrender Bewegung. Es ist deutlich, wie bei Seehaus das Prinzip nicht Schema wird; es wird nicht nur die blockige Geste hingelegt, sondern wirklich gemalt, durchkomponiert, abgestuft. In den düsteren Hintergrundsgebirgen glimmt und flattert braunblauer Widerhall. Nebelstreifen nehmen den Zackenrand der brandenden Uferlinie vielfach auf. Die Bogenkurven gewinnen Selbständigkeit und schlingen sich runenhaft durch das Bild. Nichts ist plump und träge, wie in den Anfängen und bei so vielen expressionistischen Landschaftern, sondern durchgeistert und in heimlicher Atmung begriffen.

Die Großzügigkeit der Felsküstenlandschaft, hervorragend vor allem noch dargetan in einer Radierung „Wallfahrt", wo die scharfe Kante des Gesteinmassivs ganz langausschwingend über das Blatt schlägt, diese kurvige Gebundenheit weicht in der Folge mehr und mehr einem kleinteiligen, fast splittrigen Stil mit sehr verfeinertem Anschliff und immer reicherer Koloristik. Eine umfängliche Landschaft von 1917 „Die roten Türme" (Abb.) stellt hinsichtlich des kubistischen Elementes den Höhepunkt dar, aber auch sie ist fern aller formalistischen Abmagerung, ist Landschaft geblieben, ein traumhaftes Gewebe aus blutroten Häuschen, violettumschleiertem See, weißgelbem Schein vom Himmel; ein zitterndes Steigen und Fallen wie hinter einer Kristallglocke, das in tausend Brechungen das All vibrieren läßt. Die Verunklärung ist die eines Märchens, nicht Atelierexperiment. Der idyllische, romantische Grundcharakter geht nicht mehr verloren. Seehaus malt etwa ein „Haus am Wasser" (1918), ein zartes und liebes Bild, in dem sich Frühling und Schwermut still durchweben. Ein Haus, ein leeres Boot, verhüllte Ferne; ein Baum rahmt mit Stamm und Laubwerk. Am Himmel gelocktes Gewölk, in dem die Welle des Laubes fortklingt; weiterer Nachhall im Rasen, im Wasser. Horizontale und Lockenbewegung durchdringen sich zu gedämpfter Musik. Ein anderes Bild baut sich über dem Motiv schraubig flatternder roter Segel auf, und auch hier schwingt nicht nur das Lineament, sondern entsprechend subtil die Farbe ineinander. Sie leuchtet juwelhaft und hat doch ein Verhängnis zu tragen. Besonders innig und artikuliert das Dombild der Nationalgalerie (Abb.). Tiefrote Dächer falten sich gegen blaue Wände, dazu funkelndes Grün und gelbgraue Architektur. All diese Farben reflektieren durcheinander und erfüllen den Raum mit vielstimmigem Widerschein. Formal ist das Giebeldreieck bestimmend, in den Kapellendächern, Türmchen, Laternen und vielen vagen Winkelanklängen wiederholt. Wie reife Früchte im Korb drängen sich die Dinge in Fühlung zueinander, Sekanten sammeln zu größeren Beziehungen. Man beachte etwa die Eingliederung der kleinen Pyramide des Laternendaches in das System von Geraden. Ein leichtgelocktes Motiv spielt auch hier wieder um die Kuben, alles zu organischer Lieblichkeit verrankend. Es klingt am unteren und oberen Rande, lugt heiter da und dort heraus, malt vor den Hauptgiebel einen köstlichen Baum hin.

Diese Begegnung von winkliger Architekturform und verschlungen vegetativem Leben zeigt besonders schön auch eine Radierung (Abb.). Hier sieht man, wie frei von Manier,



Paul A. Seehaus. Stadt und Schloß. Radierung.

wie einfach, wie märchenhaft dieser Seehaus war. Der sonderbare Tanz der Gewächse, das Rauschen der Formen, die heimliche Erfülltheit des Raumes haben etwas Berückendes; das Licht ist jenseits allem Effekt, als Erwärmung und Fülle des Alls über den Dingen. Andere Radierungen geben mit Vorliebe Formen der technischen Welt. Viadukte, Bahnhöfe mit konvexbedachten Waggons, Häuser am Fluß. Die Schwärzen sind voll, und doch die Strichlagen klar; sie sind ein weiteres Mittel, den großen Zügen Widerhall zu geben. Orthogonale Kanten und Bracchialen, als Steinbrücke etwa und Flußlauf gefaßt, pflegen am stärksten zu sprechen. Die Schraffur geht fast hitzig der Körperform nach, so daß die Dinge in geradezu dringlicher Weise gewölbt, geschrägt oder ausgekehlt sind.

Die Zartheit dieses Künstlers aber ist geborgen vor allem in den überaus reizvollen Aquarellen des letzten Jahres (Abb.). Auch sie sind voll im Kolorit und straff in der Komposition, dabei aber leicht und beseligt, tanzhaft beglückend. Der Pinsel hat die Tuschfreude des Kindes, die ordnende Führung des Baumeisters, den verwebenden Tiefsinn des Weisen. Lächeln und Grübeln sind eins. Schienen, Brücke, Rauch, Lokomotive flechten sich in einen Reigen der Dinge; der Wellenschlag des Raumes tremoliert, zwitschert durch das Geschiebe dieser unserer häßlichen Welt, daß sie licht und fein und beschwingt wird. Ein gar nicht müder, eher jubelnder Sinn hat sich hier ausgewirkt. Eine strömende Sinnlichkeit, die noch die Welt verwandeln konnte, neuen Schimmer aus ihr schöpfen, sie zu neuen Farbenbeeten ordnen, ohne doch auf die Gestaltung der Fluiden und Spannungen des Raumes, der Religiosität der Landschaft überhaupt, darum verzichten zu müssen. Der diese Aquarelle schuf, hätte noch viel zu schenken gehabt.



Paul A. Seehaus. Blick in die Gärten. Radierung.



Paul A. Seehaus. Industriebahnhof. Aquarell. 1918.



Renoir. Am Strand von Guernesey. 1881.

Galerie Barbazanges, Paris.

Renoirs Nachlaß

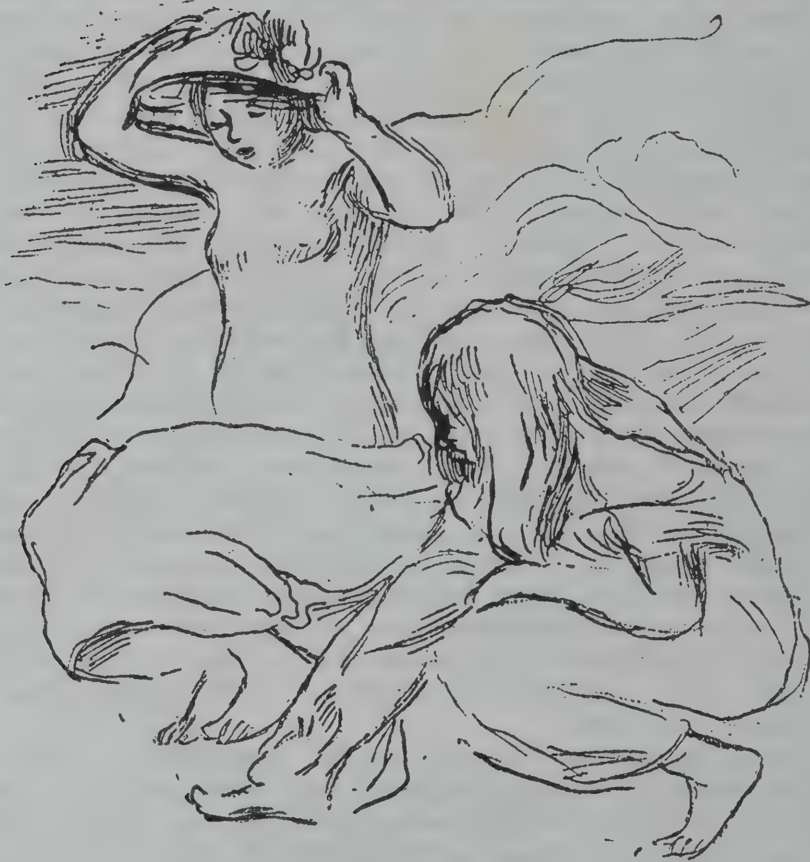
Von MAURICE RAYNAL | Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Im Frühjahr dieses Jahres zeigte die Galerie Barbazanges in Paris den künstlerischen Nachlaß von Renoir, der bis dahin das Atelier des Meisters noch nicht verlassen hatte und der Öffentlichkeit völlig unbekannt war. Diese Bilder zählen zu dem Besten, was Renoir geschaffen. Liebhaber und Sammler haben sie oftmals begehrt, aber Renoir, der nicht die Absicht hatte, sie zu verkaufen, und der manches auch zerstörte, wies die Besucher ab. Man erzählt sich den seltsamen Fall von einem Händler, der sich verkleidete, um so nochmals wiederzukommen. Der Künstler aber entlarvte ihn, lachte und geleitete ihn höflichst zur Tür.

Em Ende seiner Tage sagte Renoir gern (er starb beinahe 80 Jahre alt), daß er nur noch einige Jahre brauche, um wirklich als Maler zu beginnen. Jedenfalls beweisen die letzten Werke des Künstlers, daß es sich da nicht um eine bloße Redensart gehandelt hat. Aber dennoch ist es bei den Schriftstellern, die begreifen, daß es lächerlich wäre, Renoir heute noch abzulehnen, Mode geworden, unter den Arbeiten des Künstlers diejenigen zu bevorzugen, die einem mittleren Ideal entsprechen. Das gilt zumal für gewisse Porträts, Landschaften und Akte, die wie auf Porzellan gemalt sind. Dagegen sprechen sie den letzten Werken Renoirs alle Kraft ab, indem sie von Mängeln der Altersschwäche reden und in ihnen nur den Ausdruck kühler Berechnung sehen wollen. Renoir hat im Gegenteil solche Dinge aus der reinen Heiterkeit seines künstlerischen Gewissens geschaffen und sich immer mehr von dem vergänglichen Schein seiner Sujets entfernt, um sie zu plastischer, malerischster und künstlerischster Formung auszurunden. Die sichtbare Form seiner Körper ist nur Vorwand, die sich der Fülle seiner künstlerischen Schöpferkraft unterordnet. Er umfängt sie, verkleinert sie oder gibt ihnen jene Fülle, jene Geschmeidigkeit und jene Grazie, die er in vollkommener Überlegenheit und Heiterkeit am stärksten in den letzten Tagen seines Lebens offenbart hat. Man fühlt in diesen letzten Landschaften und Akten, die Renoir — so scheint es fast — noch im Zustand des Entwurfs hinterlassen hat, den Kampf seiner Willenskraft, seines auch physisch lebendig und gesund gebliebenen Geistes, um die Bewältigung dieser wunderbar reichen Materie, die seinen verdorrten Händen sich zu entwinden versuchte. Es scheint, daß er bis zum Tode gegen den Zusammenbruch seiner geistigen Kräfte gekämpft hat, der für ihn das wirkliche Ende bedeutet. Und deshalb hat er immer versucht, der Farbe die noch nicht erschlossenen Geheimnisse zu entreißen, deren Wunder er dumpf in der sinnlichen Leuchtkraft empfand.

Während seiner künstlerischen Laufbahn hat ihn sein lebhafter Verstand und die ihm angeborene Kultur immer wieder zu konstruktiven Versuchen verführt, die seinem ausschließlich malerischen Temperament wenig lagen. Er zog Velasquez dem Greco vor, aber gegen Ende seines Lebens erreicht er eine Art von Mystizismus in seiner Farbe, für den ihm die Sujets seiner Bilder lediglich als Vorwand dienten. Und selbst dann, wenn diese mehr waren als Motive, waren sie von einer Art übernatürlicher oder übernaturalistischer Grazie, deren freie, ungebundene und volle Bewegung an pompejanische Fresken, an Giorgione und selbst an Raffael denken läßt, in der Zeichnung im einzelnen oft von einer Kühnheit, die — rein akademisch — beinahe fehlerhaft anspricht. Er gab seinen Modellen oft unerhört dicke Schenkel, wie sie Raffael dem heiligen Michael gegeben hatte. Aber wenn er dies tat, so offenbarte sein schöpferisches Genie jenes Geheimnis der seltensten Rhythmisierung, die jemals seine Hand lebendig gemacht, und es sind in seinem Werke die Gemälde mit rein konstruktivem Gehalt von einer Qualität, die man nur zu oft übersehen hat. Um das zu erklären, müßte man vor diesen letzten Arbeiten eines Renoir ganz unbefangen aus-

einanderſetzen, was die Kunſtgeſchichte durch ſie gewinnen könnte. So ſehr der Meiſter auch verſtandesmäßigen Überlegungen ausgeſetzt geweſen iſt, die ihm ſein angeborenes äſthetiſches Gefühl und ſeine Intelligenz beim Studium der von ihm geliebten Meiſter eingaben, glaubte er doch mit Bewußtſein, ſich den nach Form drängenden Erwägungen widmen zu ſollen, die ſein Temperament nur auf Koſten ſeines natürlichen Elans hinnahm. Und erſt in dem Alter, in dem — wenn ich das Wort des Moralpredigers gebrauchen darf — der Greis mit ſich ſelber lebt, der ſtillem Glauben die Kraft ſeines Genies widmet, läßt er dieſem wahrhaft ſenſiblen Bewußtſein ſeiner Natur freien Lauf, das dem echten und dem einzig großen Renoir eigen iſt.



Renoir. Zeichnung.



Renoir. Die Teerose. 1915.
Galerie Barbazanges, Paris.



Renoir. Porträt Madame M.
Galerie Barbazanges, Paris.



Renoir. Frau Schuhe anziehend. 1918.
Galerie Barbazanges, Paris.



Renoir. Schloß Arouillaids. 1895.
Galerie Barbazanges, Paris.

Paul Cézanne

Von H. v. WEDDERKOP / Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

. . . . Doch wäre ein ſo ausführliches Eingehen auf den Mechanismus der intellektuellen Arbeit kaum vonnöten geweſen: es hätte genügt, ihre Reſultate zu betrachten. Da nämlich würde ſichtbar wie der bei Handhabung des Lebloſen ſo gewandte Intellekt ſeine Unzulänglichkeit aufdeckt, ſobald er an das Lebendige rührt. Denn ob es nun darauf ankomme, das Leben des Körpers oder das Leben des Geiſtes zu behandeln, immer verfährt er mit der Schärfe, der Starrheit, der Brutalität eines Werkzeuges, das zu ſolchem Gebrauch nicht geſchaffen iſt. . . . Man ſteht überwältigt von der Gröblichkeit und vor allem der Beharrlichkeit der Irrtümer. Bergſon, Schöpferiſche Entwicklung.

Aus der Wirrnis der Schlagwörter, der romantiſchen Sehnſüchte und der Unklarheiten des künſtleriſchen Wollens der (jetzt vergangenen) Nach-Cézanneſchen Generation führt allein Kenntnis des Cézanneſchen Werkes ſelbſt. Begriffe wie Maſſe, Anonymität, Kollektivismus, weniger in Frankreich allerdings als bei uns die anfeuernde Loſung ſind beſonders aufſchlußreich. Alles emſige Getriebe, alle Bemühungen mit den Impreſſioniſten zu brechen, das Verwirrende der Einzelperſönlichkeit zu ſtreichen, die Malerei auf breiterem Fundament aufzubauen, ihr Stärke und Mächtigkeit der Maſſe zuzuführen, kollektiviſtiſchen Geiſt — als abſichtsvolle Bemühung echter Literatenunfug — alle dieſe Beſtrebungen gehen zurück auf den einen Namen Paul Cézanne. So heißt in Wirklichkeit die Anonymität dieſer Zeit, dies iſt die Wahrheit der verhältnismäßig einfachen, tragikomiſchen Zuſammenhänge. Nichts Neues ohne Cézanne, der die Generation nach ihm von rückwärts beſtrahlt und ſie deutlicher beſtimmt, als die Menge der Einzelbegebungen dieſer Generation ſelbſt.

Wenn man nach einem Gegenpol ſucht, einzig um durch Gegenſatz klarer zu empfinden, kann man Renoir nennen. Nicht Manet, denn dieſer mit ſeiner Vorliebe für dunkle Töne, für Velasquez, Goya, Frans Hals iſt ja gar nicht der pleinair-Maler, der ideale Revolutionär von damals. Manet fand denn auch die Malerei Cézannes eine „peinture sale“. Renoir dagegen, der reinſte Typus aller Impreſſioniſten, bei dem jede, auch die letzte Härte der Linie beſeitigt iſt zugunſten einer unbegrenzten Harmonie, dem neben der Farbe nichts genehmer iſt als ein volles körperliches Volumen, ſteht zu Cézanne in einem harmoniſchen, durchaus liebevollen Gegenſatz. Dieſe Erſcheinung Renoirs, die in ihrer runden Vollkommenheit an Mozart oder Raffael denken läßt, iſt die größte impreſſioniſtiſche überhaupt, weil ſie neben dem größten Farbſtil die unvergleichliche Breite hat. Neben dem größten Leben die größte Form, die ſich doch mühelos wieder ins rein Maleriſche auflöſt. Die Gegenſätze in dieſer Erſcheinung und ihre Vereinigung bewältigt keine Analyſe.

Bei Cézanne hat ſie es leichter. Hier ſieht ſofort ein unzufriedenes, jähzorniges, ſcheinbar unausgeglichenes Temperament heraus. Erſte Begrüßung des Herrn Emile Bernard, der ihn in Aix aufſtöbert aus der Regelmäßigkeit eines abgeſchiedenen provinziellen Daſeins: „Ich fragte alſo: ‚Herr Paul Cézanne nicht wahr?‘ Da trat er einen Schritt zurück, richtete ſich gerade auf, zog tief ſeinen Hut und ſagte, indem er mir ein kahles Haupt und das Geſicht eines alten Generals zuwendete: ‚Der bin ich! Was wünſchen Sie von mir?‘“ (Emile Bernard, Erinnerungen an Paul Cézanne.) Ein eifernder Greis von ſtarrer Form. Aber wie er phyſiſch unnahbar war (Bernard wollte ihn einmal auf einem abſchüſſigen Terrain, um ihm zu helfen, anfaſſen, worauf Cézanne unter Flüchen und Schimpfen weglief und ſich von Zeit zu Zeit ängſtlich nach Bernard umſah, als ob er ihm ans Leben gewollt hätte), ſo konſtruierte er ſeine Bildwelt in völliger Abgeſchiedenheit des Empfindens. Wie alles im Grunde, iſt ſein verſtecktes Leben in der Südprovence typiſch, er hätte keine Berührung und Beeinfluſſung er-

tragen. Er hielt sich an die alten Venezianer, insbesondere an Veronese, sein Traum war: „Refaire Poussin sur nature“ — Poussin erneuern an der Hand der Natur. Er spricht immer nur von „réaliser“ dessen, was er sieht. So oft, daß diese einfache Formel ein Witz wird, der sich automatisch einstellt, wenn seine Freunde den Namen Cézanne erwähnen. Der deutsche Kaiser beschimpft die Impressionisten: Cézanne gibt ihm unbedingt recht, denn (indem er Kaiser Wilhelm II. in der Begründung beispringt): il faut refaire Poussin sur nature. Und er geht weiter, indem er Vollard in bestimmtem Ton anvertraut: Guilleaume est très fort! Aber über Kaulbach fällt Guilleaume aus der traumhaft schnellen Erhöhung ebenso schnell zurück. Der deutsche Kaiser sagt mit Bezug auf Kaulbach: „Auch wir haben unseren Delaroche.“ Das ist zu viel, denn Delaroche ist für Cézanne ein Eunuche, ein châtré.

Er findet Ingres, bougrement fort, aber emm . . . . . . — er langweilt ihn, deutsch milde ausgedrückt. Corot hat ihm nicht genug „temmperamente“. Zu Puvis hat er keinerlei Verhältnis, seine Malerei ist „Imitation“. Er haßt van Gogh, seine Malerei ist eine „Peinture de fou“.

So spärlich und naiv diese Äußerungen sind, sie genügen schon, um sich ein Bild zu machen. Vollard gibt zudem in seinem Buch, das so intensiv und lebendig geschrieben ist, die Atmosphäre so unvermittelt, daß man genug erfährt, um zu verstehen, was in dieser Kunst überhaupt erklärbar ist.

Réaliser ist der rote Faden. Also ein ausgesprochenes Festhalten an der Natur, ausgehen von ihr. Daß er als Licht „ciel gris clair“ so maniakalisch liebt (ist „ciel gris clair“, gibt es kein Halten mehr, dann wird er selbst in der Kirche unruhig) und er auf der anderen Seite mit einseitiger Regelmäßigkeit immer wieder „refaire Poussin sur nature“ als Ideal bezeichnet, deutet, auch wenn man seine Bilder nicht kennte, auf einen Kampf zwischen Linie und Atmosphärischem, zwischen Festigkeit und Auflösung. Man braucht nur eine Landschaft Renoirs mit einer der durchfeuchtetsten Landschaften Cézannes zu vergleichen: Man sieht sofort, daß ein Problem in dem Cézanneschen Bild ist, das die Stimmung, die noch immer da ist, durchsäuert, sie aufschreckt und ein fremdes Element einführt, das der totalen Harmonie im Sinne etwa Renoirs ein Ende macht.

Trotzdem ist er voller und überzeugter Impressionist. Wer sich so der Natur überläßt, wer auch nur wenigstens den angenehmen Vorteil hat, die Natur bei einem ciel gris clair gelten zu lassen, wer ewig vom Motiv spricht, wer um sich überhaupt die Atmosphäre des Gebundenen, Gegebenen, Erdhaften verbreitet, hat ein Recht darauf, noch entschieden in eine Zeit hineingerechnet zu werden, die durch ihre Größe, trotz dieser nahen Vergangenheit, besonders im Hinblick auf die abgestanden-theoretische Gegenwart legendär wird. Wer Landschaften malt von solcher Fülle der Realität wie seine Parks, Landhäuser mit Wasser davor oder die herrlich vermuschelte Provencelandschaft (gegen 1885) ist trotz reserviertester Undeutlichkeit, trotz Aufgehen der Einzelheiten in einer feuchten Gesamtstimmung voll Impressionist. Die Einwendungen dringen nicht durch, überhören sich um so leichter. Es ist ihm an sich so wenig besonders anzurechnen, wenn er einer abrollenden Zeit den reifen Abschluß gibt, als es ihm abzurechnen ist, wenn in einzelnen seiner Bilder, in denen er sichtbar allein vorwärts geht, experimentiert.

Am deutlichsten und unbeholfensten sieht man diese Absonderung auf den Skizzen mit unnüanciert hellbeleuchteten Männern, die, in ihrem Wesen durch andeutende abkürzende Umrisse zum Ausdruck gebracht, ohne Atmosphäre dastehen und nur „aufteilen“, unter völliger Selbstaufgabe mit ihren unwirklichen Körpern nur der Form helfen. Höchst dünne und lahme Versuche, die oft mit Kunst nichts zu tun haben. Die Wirklichkeit war aufgegeben, ohne daß Kraft und Gewohnheit genug vorhanden waren, um in einer anderen Welt zu leben und darin mit Leichtigkeit zu schalten. Cézanne riskierte nicht, Modelle zu nehmen. Erst spät entschloß er sich zu angejährten Frauen. Er fürchtete die Stadt und noch mehr vielleicht sich selbst (jedenfalls lief er vor dem Scherz eines Gärtners, der mit zwei jungen Nichten, nach denen er sich harmlos erkundigt hatte,



Paul Cézanne.
Selbstbildnis im Alter von 23 Jahren.
Sammlung Paul Cézanne fils.



Paul Cézanne. Mädchen mit Puppe.
Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Kind mit Strohhut.
Galerie Barbazanges, Paris.

am Arm ankam, wieder weg und ſchloß ſich in ſein Atelier ein). Seine Akte, ſtatuariſch in eine erklügelte Landſchaft hineingeſtellt, kalt und nur innerlich erſchaut, mehr gezeichnet als gemalt, wie z. B. auf den bekannten Lithographien, wirken unlebendig, unerlebt. Ohne Modell, an das er ſich hält, ohne eine bindende Atmoſphäre ſcheint ihm vorläufig nichts zu gelingen. Es ſcheinen Anſtrengungen, herausgetrieben über eine Sphäre, die er ſo gut beherrſchte, daß ſie ihn nicht mehr reizte, Vorſtöße auf Grund undeutlicher Viſionen. Eben an dieſe Unvollkommenheiten knüpft ausgeſprochen eine ſpätere Generation an.

Auch an den Stilleben ſind im Grunde mehr deſtruktive als zuſammenhaltende Elemente beteiligt. Der Grund, weshalb ſie auch dieſe fatale Schule gemacht haben. Es mag mehr Körper, mehr Form in dieſen Äpfeln ſein, aber wenn es an ſich ſchon langweilig iſt, ewig dieſe runden Dinger, nur mal durch eine Birne unterbrochen, beeinander liegen zu ſehen, ſo iſt es im Grunde immer wieder dasſelbe, ſchwere procédé, mit denen die kleinen Formen gemalt ſind. Dieſe Malerei ſchmeckt ſtark nach Rezept.

Die große Form, problemvoll, aber bewältigt, voll bis zum Platzen, ſchwer, geſteift durch Materie: das ſind die großfigurigen Bilder, wie z. B. die herrlichen Spieler (gegen 1885), der Raucher und andere Typen, mehr noch als die Porträts, in denen immer die Spezialität beeinträchtigt. Ähnlichkeitsnotwendigkeiten ſchlucken zu viel vom eigentlichen Gehalt. Keiner von den anderen Impreſſioniſten hat das Schwere, Voluminöſe dieſer Form, die mehr und mehr vom Modell abrückt und ſich ſelbſtändig zu machen ſucht, im ſpäteren expreſſioniſtiſchen Sinne. Verzicht auf alle Kleinigkeiten, Details, Verzärtelungen, Lieblichkeit; Vereinfachung, die darin beſteht, daß alles aufgelöſt wird in ruhige Flächen: das ſind die entſcheidenden Schritte weg von impreſſioniſtiſcher Anſchauung. Es kommt mehr Starre in das Bild, Bekenntnis zu ſelbſtändigem Ausdruck der Form, die kein gleitend-fluktuierendes Kommen und Gehen mehr kennt, ſondern unter einem ſchweren Geſetz ſteht, das ſich nicht mehr von der Natur beeinfluſſen läßt. In ſolchen Bildern wird die Übergangsnatur Cézannes am deutlichſten.

Heute wie vermutlich in allen Zeiten lahmer Produktion wird nach Kunſtepochen, Stilen geurteilt. Je nach der Zugehörigkeit des Produzenten zu einer der bevorzugten Epochen iſt er gut oder taugt nichts. Wie jemand vor dem Kriege dem Corps der Bonner Preußen oder einem Kartellkorps angehören oder Mitglied des Auswärtigen Amtes ſein mußte, um ein wirklich anſtändiger Menſch, „grobe Klaſſe“ zu ſein, ſo iſt heute die Geltung eines Künſtlers abhängig von den Kartellepochen des Expreſſionismus, den Ägyptern, Gotik (eine zu mindeſtens drei Vierteln ſentimental überſchätzte Zeit), Neger, Südſee. Dieſe Epochen ſind ein urlangweiliger, kunſttheoretiſcher Begriff, Zuſammenfaſſung von Lebendigem zu Totem. Vermeer, Franz Hals, Rembrandt, gehören ja wohl zur niederländiſchen Malerſchule. Was haben ſie eigentlich Gemeinſames und was hat dieſe künſtliche Zuſammenfaſſung eigentlich für einen Wert! Sie lenkt nur von der Einzelperſönlichkeit ab und macht für das Verſtändnis von deren Weſentlichkeit blind. Jede kunſthiſtoriſche Regung, die an der Erkenntnis des künſtleriſchen Weſens der Einzelerſcheinung vorübergeht und nur Gemeinſamkeit in der Epoche feſtzuſtellen ſucht, ſoll man nach Möglichkeit töten, weil ſie immer nur das Bild verdirbt und nichts als Unlebendigkeit großzüchtet.

Die Wertung Cézannes hat unter dieſer Art Geiſtesverfaſſung zu leiden gehabt. Man hat ihn immer daraufhin unterſucht, ob er nun eigentlich mehr „im“ oder „ex“ wäre, übliche Wertung des Zeitgeiſtes, von dem immer ausgegangen wird, da es leicht, bequem und dazu ſcheinbar überragend iſt, vom Begriff auszugehen anſtatt vom Einzelnen. Man ſollte denken, daß es mit der Kunſt ſo wäre wie mit allem anderen z. B. Nahrungsmitteln: Entweder er iſt vollfett oder mager oder überhaupt Erſatz. In der Kunſt indes wird ausdrücklich auf die Gleichgültigkeit der Qualität an ſich hingewieſen. Sie wird überſehen oder es wird geſagt: Qualität verſteht ſich von ſelbſt wie Moral. Fortſetzung der Parallele mit dem Käſe: Der Brie oder Port-Salut kann gut ſein, wir wollen nur

Liptauer. Man mag ſagen, die Kunſt iſt gleichgültig oder gefährlich — was ſehr berechtigt ſein kann, denn ſie kann ſehr ſchädlich ſein — aber es gehört die ganze Pervertierung zur Lebloſigkeit, der ganze Stumpfſinn des Intellekts, die unlösbare Verwicklung im Syſtematiſchen (Sublimierung der Kritik iſt der dafür übliche Name) dazu, um nicht einzig und allein die Qualität und nichts anderes daneben entſcheiden zu laſſen, wenn für Jemanden Kunſt ein mitzählender Faktor iſt.

Ein großfiguriger Cézanne, ein Bild, das einen Übergang zu anderem Sehen bildet, iſt nicht deshalb beſſer, weil er die großen naturaliſtiſchen Elemente des Impreſſionismus nicht mehr rein enthält. Dies könnte wie in manchen Skizzen und Stilleben ein Grund ſein für die Minderung der Qualität, da es ſich um den Niederſchlag von Problemen handelt. Wenn dieſe Bilder nicht problematiſch ſind, ſo iſt das dem Impreſſionismus und ſeiner Erdgebundenheit, ſeiner Beziehung zur Natur zu danken. Heute wimmelt es derart von falſchen und verlogenen Theorien, daß einfache Wahrheiten wie luſtige Kinder in einem Epileptikerheim wirken. Es ſollte nicht nötig ſein, den Naturalismus zu verteidigen. Aber es muß unter den herrſchenden Verhältniſſen doch darauf aufmerkſam gemacht werden, daß ſolche Naturaliſten wie Renoir und Degas genau ſo viel Stil haben, der Natur als Objekt genau ſo fern ſtehen, wie die typiſchen Expreſſioniſten. Der Unterſchied liegt eben nicht im Abſtand von der Natur, ſondern in der Verſchiedenheit der Anſchauung und der Ausdrucksmittel. Naturalismus auf eine Erſcheinung wie Renoir anzuwenden, enthüllt die ganze Ärmlichkeit dieſes Begriffes. Wie ſich heute ausweiſt, iſt der „Ausdruck“, das Expreſſive, hinter dem ſich die Idee verbirgt, das Grab einer Stilepoche geworden, die ſich „heroiſch“, man kann auch ſagen mit großartiger Selbſtverſpottung „Expreſſionismus“ nannte. Die Idee, die beſonders auf deutſchem Boden dieſe reiche Nahrung fand, überwucherte ſchließlich alle Beziehungen zur Natur, Wirklichkeit, zum Leben derart, daß ſie nunmehr ſtarr und unbeweglich, durch Syſtematik lückenlos zugeſtopft und ergänzt, in Reinheit daſteht. Nachzuprüfen in tauſenden von gedruckten, gemalten oder noch zu malenden Leitfäden. Cézanne, obgleich von ihm das Elend ſeinen Anfang nahm, iſt nicht verantwortlich. Seine Bilder, in denen ſich zuerſt ein neues Sehen ankündigt, ſind noch voll von Leben, voller Beziehung zum Leben, zum wirklichen Leben, Naturalismus. Das macht ſein geſunder Zuſammenhang mit den Impreſſioniſten. Man empfindet deutlich die Idee einer neuen Form. Aber dieſe baut ſich auf Wirklichkeit auf, wird ſo glaubhaft und lebendig. Es iſt alſo eine Syntheſe von Idee und Form. Dieſe Vereinigung muß ſelten ſein, kann ſelten glücken, bei der primären Feindlichkeit der Idee aller Form gegenüber, bei der Gegenſätzlichkeit des Ausgangspunktes. An der Nichtbewältigung dieſes Gegenſatzes krankt heute der Impreſſionismus und ſucht ſich in ſeiner Ohnmacht aus dieſen unruhigen Gebieten in beruhigtere Gewäſſer zu retten.

Die Betonung der Geltung der Form kommt prägnant in dem Herrn Reber gehörigen „Jungen in der roten Weſte“ zum Ausdruck (jetzt als Leihgabe in der Staatsgalerie in München). In dieſem Bild iſt Cézanne ein deutlicher Vorläufer des Expreſſionismus franzöſiſcher Färbung, inhaltlos, durch keinerlei Gehalt beſchwert, durch den ſich der deutſche Expreſſionismus mit wenigen Ausnahmen jede Chance verdorben hat. Von da zu Klee, um deutſche Namen zu nennen (wenn man dem deutſchen Expreſſionismus den Gefallen tut, Klee zu ihm zu rechnen) iſt nicht einmal ein ſo weiter Schritt. Es iſt dasſelbe Bauen mit Farbtönen, die nicht mehr durch irgendeine Naturgegebenheit allein bedingt ſind, die alſo der Natur anders gegenüberſtehen als vorhergehende impreſſioniſtiſche Bilder. Es ſind Relationen, die erfunden ſind, die zufließen und die ſchon deshalb neu und „unnaturaliſtiſch“ wirken, weil ſie auf das genaueſte gegeneinander abgeſtimmt ſind, Rhythmus haben, der nach eigenen Geſetzen unbeeinflußt lebt. Mit dieſer Schärfe war noch nie die Aufteilung einer Fläche erfolgt, ſo ſtark war noch nie die Abhängigkeit der Töne voneinander bei ſolchem Grad von Selbſtändigkeit jedes einzelnen Tons betont. Es war die ſtärkſte Spannung zwiſchen Einzelgeltung der Materie und



Paul Cézanne. Nonnenteich. Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Badende. Galerie Barbazanges, Paris



Paul Cézanne. Victoire-Gebirge. Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Landſchaft von Estaque. Galerie Barbazanges, Paris.

der Unterordnung aller Töne unter eine unsichtbare-sichtbare Harmonie. Ein ideales Ensemble, kontrapunktische Arbeit, wenn es ein Vergleich sein muß.

Aber die naturalistische Form ist beibehalten, das neue Leben spielt sich vorläufig noch im Kleinen ab, sozusagen nur innerhalb der großen Gesamtform, die noch, wenn man sich so ausdrücken will, im Naturalismus gebunden bleibt. Diese Form selber ist noch nicht angetastet, ihre Zerstückelung und der Ersatz für sie blieben noch späterer Zeit vorbehalten. Nur der Anfang, der entscheidende ist gemacht. Es sind neue Gesetze, die hier eingeführt werden. Es braucht nur gedacht zu werden an den Ton von Nanas blauen Strümpfen oder den Rücken eines Renoirschen Frauenaktes. Die irdische Lust an der Materie besteht in diesem Cézanneschen Bild nicht mehr. Ist man deshalb einem Taumelnden gleich, wenn man vernarrt ist in die schöne Materie dieser Strümpfe und steht man fest, wenn man die Gesetzmäßigkeit der verschiedenen Töne im Cézanneschen Bild empfindet? Ist die Gesetzmäßigkeit dieser Art ein Fortschritt? Es kommt nur darauf an, ob eine Welt geschlossen ist, ob es etwas Ganzes ist, was man vor sich hat und man genügend vom systematischen Banausentum in seiner Veranlagung verschont geblieben ist, um vielen Herrlichkeiten sich zu beugen.

Daß eine so lebendige Erscheinung wie Cézanne, wie keine andere von den Systematikern ausgeschlachtet ist, daß er die stärksten „Anregungen" zu dem seiner Erscheinung folgenden Stilgefasel gegeben hat, dafür kann man ihm nur immer wieder die Verantwortung sichtbar abnehmen, um gut zu machen. Dieser Unglückliche hat öfters intuitiv und temperamentvoll geäußert, daß alles in der Natur entweder kugelförmig oder zylinderförmig sei. Dieses Wort hat eine Generation von Theoretikern aus dem Boden gestampft. Sie waren darin einig, daß Cézanne der erste Kubist sei. (Ja!) Er ist mit aufgenommen in die glorreiche Folge der kubistischen Maler, den Impressionisten entrissen. Diese Ehrenrettung muß nach Kräften rückgängig gemacht werden. Denn wenn man unter Kubismus das versteht, was Picasso, Braque und andere, Kleinere, malten, so ist Cézanne für die große Epoche des Impressionismus gerettet. Zur großen Bestürzung der Zünftigen ist heute der Kubismus drangegeben, ersetzt (vorläufig) durch den Neoklassizismus, übrigens der gegebene Stil, um sich auf ihn nach der kubistischen Starre zurückzuziehen, da er gleich weit etwa vom Expressionismus und Impressionismus entfernt ist. Ein kluger Ausweg sozusagen. Wer die Kunstgeschichte vom Evolutionsstandpunkte ansieht, kann sich ohne weiteres zu der Binsenwahrheit verstehen, daß der Kubismus notwendig war, daß er eine Berechtigung hatte, wie ein chemischer Prozeß vor sich geht. Manche begnügen sich mit der schwierigen Aufgabe, diese Gesetzmäßigkeit nachzuweisen. Andere, die Sentimentalen, glauben zu der Voreingenommenheit verpflichtet zu sein, in ihm eine ideal-künstlerische Äußerung zu sehen. Diese sprechen von räumlichen Offenbarungen, versteigen sich zu dem nebelhaften Wort „Raummystik". „La nature existe" sagt Picasso, „mais ma toile existe aussi" und hat sich damit zu dem Problem, was Hunderte und Tausende in Bewegung gesetzt hat, nichtssagend wie ein echter aktiver Künstler geäußert. Wer sagt, ob Picasso den engen Begriff der Kunst auf diese Produkte seiner „kubistischen Periode" angewandt hat. Dagegen spricht seine Experimentatornatur, die keine Hemmung in ihrer Betätigung kennt und von einer Manie ist, die unerschöpflich scheint, von heute auf morgen in eine andere Periode hineinspringt (wie jetzt, wie vorher von der blauen in die kubistische Periode). Ich sehe in diesen stereometrischen Gebilden, teils elegante, teils schwierig erfundene Formübungen, Vorbereitungen für die Erschaffung der gültigen Form. Man sieht zu oft ein trockenes, intellektuelles Prinzip durchscheinen, das besagt, daß die Form gefestigt, vereinfacht, mathematisiert werden müsse. Die rein mathematische Formwühlerei hat mit Kunst nichts zu tun, so wenig wie an sich ein Dreieck, ein Kreis, eine Pyramide oder die unregelmäßige Silhouettenform des hysterisch gepriesenen Borobudur etwas mit Kunst zu tun haben. Sucht man nach einer Anwendung des von Cézanne bevorzugt zitierten Satzes von dem Kugel- und Zylinderförmigen in der Natur, so findet man sie in der Vereinfachung

aller ſeiner Gebilde ungezwungen. Hat dieſe Entdeckung den Wert, daß darüber ſo viel Geſchrei gemacht wird und hat ſie die Bedeutung, daß ſie direkt die Wertung Cézannes erhöht, ſo daß er dadurch einige Punkte mehr bekommt? Die Bedeutung liegt in einem anderen Moment, das faſt immer in echter Theoretikerweiſe übergangen wird: Darin, daß dieſe Maxime in das Bild übernommen iſt, ohne daß dieſes im leiſeſten theoretiſchen Beigeſchmack bekommt, daß Cézanne Künſtler geblieben iſt, daß nie ein theoretiſches Sehen ihn von der Natur mehr als zuläſſig entfernt hat, daß er ſein Bild aus zwei gleich ſtarken Kanälen ſpeiſte, aus den Gegebenheiten der Natur, dem Motiv und ſeinem ſtarken vereinfachenden Formwillen, dem es gemäß war, die Natur in einfache Formen aufzuteilen und zuſammenzufaſſen. Daß aus dieſen beiden gegeneinander ringenden Kräften durch ſein ſtärkeres Genie ein Lebendiges entſtand, was man Kunſt nennt.

Cézanne iſt nicht durch Picaſſo überwunden, dazu war dieſes letzteren Talent viel zu ſpeziell, zu lyriſch zart, zu ſüdlich einfach orientiert. Der Maler, der ihn ablöſt, ſichtbar, der dabei durch mehr von ihm getrennt iſt als Cézanne von den Impreſſioniſten, iſt Matiſſe. In Matiſſe iſt nichts von Theorie ſpürbar. Er zieht das Fazit, er zerbricht die Form; letzte naturaliſtiſche Anhaltspunkte ſind aufgegeben. Der neue Ausdruck folgt anderen Geſetzen, kennt nicht die Grenzen, wie ſie Cézannes Abhängigkeit von tatſächlichen Gegebenheiten noch anerkennen mußte. Dieſe neuen Anſchauungsgeſetze machen eine neue Vereinfachung der Form ſelbſtverſtändlich, andere Wirkungselemente treten ergänzend ein wie insbeſondere die Linie, die niemals bei Cézanne dieſe Rolle ſpielte und vor allem die Flächigkeit, die Aufgabe des für Cézanne typiſchen kubiſchen Sehens. Die Farbe verſelbſtändigt ſich noch mehr, hat ihren von jeder konkreten Anlehnung an die Dinge losgelöſten Eigenausdruck, der niemals ſeeliſch, ſtets nur ſinnlich orientiert iſt. Matiſſe reißt den letzten Deckmantel weg, er kennt nicht mehr die Zurückhaltung Cézannes, iſt nicht Übergang, ſondern Anfang. Was früher Ziel, iſt jetzt Anfangspunkt. Die Epik Cézannes, das immer noch breite Nacheinander, die Raumilluſion mit ihrer gewohnten Perſpektive, dazu das Erleben der Schönheit oder Echtheit der Materie, all derartiger Ehrgeiz beſteht nicht mehr. Jedes Bild von Matiſſe iſt die Verneinung des Kubismus, inſofern dieſer letztere ſich um Stereometriſches bemüht. Gerade das Entgegengeſetzte lag in der Entwicklung, nämlich die Gegenſtände, ohne ihnen ihren Formausdruck zu nehmen, in die Fläche hineinzudrücken, ſie auszuwalzen. Man könnte den Kubismus faſt ein naturaliſtiſches Prinzip nennen, wenn es überhaupt ein Prinzip wäre. Aber er iſt — wie geſagt — an ſich nur eine Übung.

Cézanne wertet man heute wie Rembrandt, hiſtoriſch, ohne Neugier, nur genießend. Der Teil ſeines Werkes, aus dem die kurzlebige Generation nach ihm ihre Doktrinen zog, wird vergeſſen werden. Bleiben wird der große Teil, der ſeine Geſchloſſenheit repräſentiert, der ohne Beimiſchung von Theſenhaftem nur aus dem Überſchwang geboren, daher unzugänglich, unbegreiflich, unverwendbar iſt. Wobei es ganz gleichgültig iſt, ob das einzelne Werk mehr mit der Vergangenheit oder mehr mit der Zukunft zuſammenhängt. Seine Verdienſte um die Entwicklung der Kunſt zu betonen, heißt ihm gegenüber einen ſpießig-unkünſtleriſchen Geſichtspunkt einführen.

Cézanne iſt ein Schulbeiſpiel, aber auch nur eines unter vielen anderen für die Bauſch- und Bogenbewertung, die heute üblich iſt, die immer nur einen Ausgangspunkt und eine Richtung kennt: das Verhältnis zu den Schlagwortpoſtulaten des Augenblicks. Dieſe Pervertiertheit des Urteils führt dazu, daß im Grunde nur das für gut befunden wird, was problemhaft iſt, da es in die Zukunft weiſt. Guter Wille ſtatt gutem Können — das gefällt der ins Theoretiſche verdünnten Welt, die unſachliches Gerede dem ſachlichen Genuß vorzieht. Es iſt daher heute mehr als ſonſt geboten, in dem dem Kunſtgeſchwätz verfallenen Geſchlecht Mißtrauen auch gegen die Anerkannten, die „Wendepunkte“, „Markſteine“ darſtellen ſollen, großzuziehen, um auf dieſe Weiſe vielleicht die Empfindung langſam wieder zu ſchärfen.



Paul Cézanne. Steinbruch im Victoire-Gebirge.
Galerie Barbazanges, Paris.



Paul Cézanne. Jas de Bouffan.
Galerie Thannhauser, Luzern.



Paula Moderſohn.
Stilleben mit Blumen in blauem Krug und Schmetterlingen.
Privatbeſitz.

Ein Blumenſtilleben der Paula Moderſohn

Mit einer Tafel — *Von GEORG BIERMANN*

Immer ſtärker ſetzt ſich das Werk einer Paula Moderſohn im Bewußtſein der Gegenwart durch, und immer deutlicher hebt ſich die Erſcheinung dieſer Künſtlerin, der allzufrüh Verſtorbenen, aus dem Chaos zeitgenöſſiſchen Kunſtſchaffens heraus. Hier nämlich begegnet die große Klarheit, die unbefangen und unbeeinflußt von dem Kampf um kunſttheoretiſche Maxime, allein innerer Notwendigkeit erwachſen iſt. Der reine Menſch, mit dem Ahnen Gottes im Herzen, das iſt dieſe Frau, ſo wie ſie in ihrer Kunſt vor uns ſteht. Und dieſe ſelbſt, motiviſch immer dem Leben angelehnt, ergründet den ewigen Sinn alles Seins, der hinter den Dingen verborgen ruht. Darum greift ſie ſo ſtark an unſere Seele, weil ſie immer das eſoteriſche Weltbild zu erfaſſen vermochte. Der Kopf eines Moorbauern, die von Arbeit zerfurchte Hand einer Frau, ein Blumenſtrauß in einer blauen Vaſe, was immer dieſe Künſtlerin aufgriff, es verdichtete ſich im Nu ſymboliſch zu Vorſtellungen von ewiger Geltung. Daher wäre es auch verkehrt, dies Werk kunſtgeſchichtlich nur einzuſpannen in den engen Rahmen eines einzelnen Zeitabſchnittes, der etwa dem Leben dieſer Frau parallel verlief. Im Gegenteil: Wenn irgendein Schöpfer dieſer Tage als überragender Gipfel neben den ganz Großen der Vergangenheit zu ſtehen berechtigt wäre, dann iſt dies Paula Moderſohn. Glücklicher Zufall, daß wir dank der Briefe und Tagebuchblätter, die ſie hinterließ und die zuletzt im Verlag Kurt Wolff-München erſchienen ſind, auch über die Weſensart dieſes ſeltenen Menſchen orientiert ſind, für den das ganze Leben in ſeiner faſt zärtlichen Bejahung ein einziges Feſt ſtiller Beſchaulichkeit geweſen iſt. Und hätte man ſelbſt dieſe Bekenntniſſe nicht, das Werk würde auch in dieſem Sinne Beſtätigung der reinen Größe ſeines Schöpfers ſein. — Als Paula Moderſohn 1907 in Worpswede ſtarb, wußten nur wenige, was die Kunſt ſchlechthin mit dieſer Frau verloren hatte. Seither iſt ihre Bedeutung immer nachhaltiger in das Bewußtſein unſerer Generation eingegangen. Die großen Muſeen haben längſt begonnen, Arbeiten dieſer Künſtlerin zu ſammeln. Den Anfang haben Bremen und Hamburg gemacht, was nicht vergeſſen werden ſoll, und es iſt nicht nebenſächlich feſtzuſtellen, daß heute auch die Sammlungen im Auslande bereits nach der Hinterlaſſenſchaft einer Paula Moderſohn greifen. Sicher haben die bisher erſchienenen Publikationen (Guſtav Pauli, Paula Moderſohn-Becker. Verlag von Kurt Wolff in München, Carl E. Uphoff, Paula Moderſohn, Bd. 2 der Serie „Junge Kunſt“. Verlag Klinkhardt & Biermann in Leipzig) ihren Teil dazu beigetragen, das Verſtändnis für das Werk der Künſtlerin weiten Kreiſen zu vermitteln. Aber auch ohne die Literatur würde es eines Tages in ſeiner überraſchenden und zeitloſen Größe erkannt worden ſein.

Das hier reproduzierte Stilleben mit Blumen in blauem Krug iſt in der letzten Pariſer Zeit der Künſtlerin, wahrſcheinlich 1906 entſtanden, und es gibt dabei eine kleine Geſchichte, die immerhin intereſſant genug iſt, um bei dieſer Gelegenheit mitgeteilt zu werden. An einem ſchönen Sommermorgen iſt Paula Moderſohn vor die Bannmeile von Paris gewandert und hat ſich dort einen Strauß friſcher Feldblumen gepflückt, die Hunderte bunter Schmetterlinge umſpielten. Am Spätnachmittag heimgekehrt in ihr Atelier, ſetzt ſie dieſen Strauß in einem blauen Krug aus norddeutſcher Bauernkeramik ans geöffnete Fenſter und im Nu ſind die Falter wieder da, angelockt von dem ſtarken Duft der Blumen. Und aus dieſem Vorgang heraus erwächſt das Bild in ſeiner einfachen Selbſtverſtändlichkeit als ein Bekenntnis der Liebe zu der Natur, die dieſe gottgeſegnete Frau ihr kurzes Leben hindurch mit inbrünſtiger Sehnſucht umfangen hat.

August Macke

Von WALTER COHEN | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und einer Abbildung im Text

Den „Fröhlichen Rheinländer", den „Springinsfeld von vierzig Jahren" hat Heinrich Manns ätzender Stift in dem jungen Ende der „Jagd nach Liebe" porträtiert. Dieser Maler, der vom unverstellten Kitsch zur Sezession übergeht, spricht also: „Nun, und meine Gabe ist es, mit glücklichem Genie einem gefälligen Publikum was Hübsches vorzumachen. Das ist die Kunst, glauben Sie mir!"

Dieser Rheinländer ist in der Tat unsterblich, nicht nur als Maler. Sternheim ward nie galliger, als da er in seinen Europa-Roman das Kapitel des Rheinländers hineinbaute, des streberischen Preußen, der auch als Student nichts als Karriere im Sinne hat. Es ist eine sehr lieblose Kritik, die hier geübt wird, aber sie hat ihre Berechtigung, wenn auch als „Rheinisches" geschildert wird, was wesensnahe, ja in gleicher Form, in anderen Deutschen lebt. Solche Äußerungen stehen in augenfälligem Gegensatz zu der Selbstverherrlichung, die in den Ländern am Rhein mit Vorliebe auf Kosten norddeutscher Landsleute ausgeübt wurde. Die echte, heute noch lebendige Romantik der Rheinlandschaft hat hier eine Verzerrung erfahren, die Widerspruch herausfordern mußte.

Aber es gibt ein anderes Rheinland und einen anderen Rheinländer, von dem weder Mann noch Sternheim zu wissen scheinen. Das Rheinland, das sich in Hölderlins gewaltigstem Gedichte spiegelt, es lebt noch heute. Des Rheinstroms befruchtende Kraft, die Fülle der Landschaft mit ihren Weinbergen und Rosengärten, all das Herzstärkende, das sich dem Touristengewimmel versteckt, in Seitentälern birgt, die weite Ebene des Niederrheins, wo Cleve, Emmerich, Xanten der Wiederentdeckung harren, dies alles hat ein Geschlecht herangezogen, das dankbar ohne Prahlerei der Heimat ergeben ist, fern jenem Fanatismus der Enge, der den Begriff Heimatkunst zum Spottwort verzerrte. Längst hat den Drang nach allzu leichtem Lebensgenuß der gerade vom Preußentum anerzogene Sinn für Sachlichkeit und ernste Arbeit verscheucht. Das in großen Teilen industrialisierte Rheinland verspart sich, was nach Romantik aussieht und klingt, für spärliche Festtage. Gern geht es allzu Gefälligem aus dem Wege. Die künstlerische Jugend ist selbst im traditionsstarken Düsseldorf nicht minder radikal als in Berlin und Dresden etwa. Radikal in Gesinnung freilich mehr als in der eigentlichen Kunstübung, die ererbten Geschmack, und sei es auch nur Geschmäcklertum, selten ganz vermissen läßt.

Ein wirklicher Dichter, der Rheinländer Josef Ponten, hat besser als je ein anderer, das Verhältnis dieser jungen Generation zu dem gekennzeichnet, was einst als „Romantik" dem Rhein so verwachsen war wie der Rebstock, jene Romantik, die in der Kunst in dem spärlichen Werk des prachtvollen Fohr ihr Höchstes gab und die dann als Spätromantik alle, aber auch alle Keime des gefährlichsten Kitsches barg. „Aber auf das jüngere Geschlecht wirkt die süße Romantik nicht mehr, die den Müttern und selbst den geschäftsstarken Vätern auf der Hochzeitsreise noch eine Träne der Rührung entlockte. Es verklagt die Klage. Sein Sinn spannt sich auf die Seele der Dinge mehr als auf die Erscheinungen, und es fühlt sich dem Fürchterlichen näher als dem Gefälligen." (Ponten, Die erste Rheinreise.)

Macke ist westfälischer Herkunft (geb. zu Meschede im Sauerland am 3. Januar 1887), aber da er ganz früh nach dem Rheinlande gekommen ist und die längste Zeit seines Lebens, das an Kürze dem von Fohr und Niederee vergleichbar ist, am Rhein zubrachte, ist er nie anders denn als Rheinländer angesprochen worden. Als der Kölnische Kunstverein zu Anfang des Jahres 1918 seine fast historisch gewordene Ausstellung „Das junge Rheinland" eröffnete, bildete mit Fug und Recht die erste Gedächtnisausstellung für den im zweiten Kriegsmonat Gefallenen das Herz der ganzen Veranstaltung. „Junges Rheinland" ist Macke in reinerem Sinne als die große so benannte Künstlervereinigung, die später in Düsseldorf begründet wurde. Wer Mackes Kunst, wie es noch jüngst geschah, mit dem Schlagwort „dekorativ" abtut, verkennt in der jungrheinischen Malerei



August Macke. Vier Mädchen. 1912.
Städt. Galerie, Düsseldorf.



August Macke. Zoologischer Garten. 1912.
Sammlung B. Koehler, Berlin.



August Macke. Rheinische Landschaft mit Fabrik. 1913.



August Macke. Rotes Haus im Park. 1914.

alles, was ihre Eigenart und Stärke ausmacht. Diese Kunst ist zu einem großen Teile auf das Optische gestellt und aufs engste ist sie verknüpft mit der unbeschreiblichen Heiterkeit und Farbenfülle des rheinischen Landschaftsbildes. Wie haben sich doch frühere Düsseldorfer um seine Wiedergabe bemüht und wie blaß und wesenlos erscheint das Meiste ihrer Produktion, wenn man von dem einzigen Caspar Scheuren absieht! Aber auch er spannte sich auf die Erscheinung der Dinge, ging dem Vedutenhaften nicht immer aus dem Wege. Die gesunde rheinische Sinnlichkeit sucht man in den Erzeugnissen der späteren Rheinromantik vergeblich auch da, wo sie ganz irdisch bleibt.

Wie Macke die Seele der Dinge suchte und der Erscheinung doch nicht untreu wurde, mag ein Bild wie die hier abgebildete „Rheinische Landschaft mit Fabrik“ aus dem Jahre 1913 lehren. Das Motiv lag wörtlich auf seinem Wege, wenn er sein im nördlichen Teile Bonns gelegenes Wohnhaus verließ, um zum Rhein zu wandern. Die Fabrik war da und dahinter lagerten sich die sieben Berge, den meisten ein ärgerlicher Gegensatz, dem Maler Wohltat und vielmehr als ein „Motiv“. Der damals sechsundzwanzigjährige hat hier in eine geradezu klassische Form gebracht, mit den Mitteln des echten frühen Expressionismus und einer Palette, wie sie nur ihm zu eigen war, was berufsmäßigen „Landschaftsmalern“ so selten gelingt, die Einheit von Natur und verwegen hinein gepflanztem Menschenwerk. Die merkwürdige Sicherheit der Formengebung, die sich in diesem kleinen Bilde ausspricht, findet man bereits bei den ganz frühen Erzeugnissen, wie dem „Nackten Mädchen mit Kopftuch“ von 1910.

August Macke hat kurze Zeit auf der Düsseldorfer Kunstakademie zugebracht — Erinnerungen an diese Episode des Achtzehnjährigen finden sich in seinen Äußerungen „Im Kampfe um die Kunst“, die Antwort auf den Protest deutscher Künstler (München, Piper, 1911). Mehr gab ihm Paris, das er wiederholt besuchte. Von den jüngeren Pariser Künstlern trat Delaunay dem an Temperament so verwandten Rheinländer am nächsten. Wichtiger wurde die Freundschaft mit Franz Marc, die schon 1909 in Tegernsee geschlossen wurde, wo der Jungverheiratete einige Zeit mit seiner jungen, selten verständnisvollen Gattin zugebracht hatte. Im ersten Bande der 1920 erschienenen Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen Marcs sind zehn der schönsten Seiten der Freundschaft mit Macke gewidmet, dabei ein Nachruf aus dem Felde datiert vom 25. Okt. 1914, der hoffentlich für immer der Legende den Garaus machen wird, als ob Macke in diesem Freundschaftsbunde nur der Nehmende gewesen wäre. Für mich bestand nie ein Zweifel daran, daß an Ursprünglichkeit der rein-malerischen Begabung der jüngere Künstler dem etwas doktrinären Maler der „Blauen Pferde“ überlegen war. In Bayern trat auch Kandinsky zu Macke in freundschaftliche Beziehungen; der ganze Kreis des „Blauen Reiters“ sah in ihm den Benjamin und liebte ihn wegen seines unverstellt jugendlich-rotbackigen Wesens. 1913 hielt sich Macke mit seiner Familie längere Zeit in der Schweiz, in Hilterfingen am Thuner See, auf; es war wohl die glücklichste Zeit auch für seine künstlerische Tätigkeit. Im folgenden Jahre machte er mit seinen Freunden Paul Klee und dem Schweizer Maler Louis Moilliet eine Afrika-Reise, die besonders in den funkelnden kleinen Ölbildern aus Tunis, z. B. den verschiedenen Fassungen des „Türkischen Cafés“ mit das Stärkste hervorbrachte, was dem Frühvollendeten zu schaffen vergönnt war.

August Macke war auch darin Rheinländer, daß er mit jener Reizsamkeit und jener Leichtigkeit des Einfühlens, die einst schon die alten Kölner in eine gefährliche Abhängigkeit von Niederländern wie Dierick Bouts brachte, fremde Formeneinflüsse in sich aufnahm. Sie sind nicht in allen Fällen völlig verarbeitet; es gibt Gemälde von Macke, besonders solche, die mit dem Kubismus liebäugeln, die Experiment geblieben sind und nicht restlos überzeugen. Am stärksten ist Macke immer da, wo er mit dem ihm eigentümlichen Gefühl für Eurhythmie starke, lebhaft-bunte Farben zu einem Strauße zusammmenbindet, wie in dem 1912 entstandenen Bilde der vier Mädchen im Garten, das seit 1918 in der Düsseldorfer Galerie hängt. Was gelegentlich in Frühbildern etwas hart wirkt, hat die Afrikareise blühend und warmtönig gemacht. Es ist gar nicht abzusehen, was Macke uns noch hätte geben können, wenn er den Krieg glücklich überstanden hätte.

„Wir Maler wissen gut", schrieb Franz Marc, „daß mit dem Ausscheiden seiner Harmonien die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und einen stumpferen, trockneren Klang bekommen wird. Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Wesen war. Gewiß ahnt das Deutschland von heute nicht, was alles es diesem jungen, toten Maler schon verdankt, wieviel er gewirkt und wieviel ihm geglückt ist."

Marcs „Deutschland von heute" ist das von 1914. In dem Deutschland, das nach dem Kriege mit übermenschlicher Anstrengung äußere und innere Wirren zu überwinden strebt, sind die Macke-Naturen immer seltener geworden. Mit großer und ganz tiefer Sehnsucht denken wir an eine Zeit zurück, in der ein junger wahrhaft begnadeter Mensch von lächelnder Kraft und blühender Gesundheit die Heiterkeit seiner Seele den Geschöpfen mitteilte, die er in von äußerer Not nicht gehemmten Verhältnissen spielend wie ein Kind und doch ein Mann an aufrechter Gesinnung bildete. Ein gemeinsamer Freund sah August Macke kurz vor dem Aufbruch in den Krieg in seinem Heim am Thuner See, und als er Abschied genommen hatte und mit dem Dampfer an der kleinen Villa vorbeifuhr, erschien der Künstler noch einmal in sorgloser Morgenkleidung, unter dem vorspringenden Dache wie ein Riese aufragend.

„Mit fröhlichen Bewegungen seines ganzen Körpers winkte er lachend Abschied." Am 26. September 1914 traf ihn bei Perthes in der Champagne die tödliche Kugel.



August Macke. Begrüßung. Holzschnitt.



August Macke. Lesender Mann im Park. 1914.



August Macke. Mädchen mit gelben Strohhüten. 1914.



August Macke. Fräulein vor Hutladen. 1914.



August Macke.
Kathedrale in Freiburg i. d. Schweiz. 1914.

II.

ROBERT KOHL. Originallithographie.



Lovis Corinth

Von GEORG BIERMANN | Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln und zwei Abbildungen im Text

Zu dem künſtleriſchen Werk der letzten Jahre

Corinth überſchritt im Sommer (Juli 1922) die Schwelle des vierundſechzigſten Lebensjahres. Das Ungeſtüme ſeiner Schaffensfreudigkeit hat zugenommen in dem Maße wie ſeine phyſiſchen Kräfte nachließen. Schon 1911 glaubten viele, daß dieſem Leben, das damals ſchwerer Krankheit verfiel, ein Ziel geſetzt ſei. Seitdem ſind elf Jahre vergangen, d. h. innerhalb der künſtleriſchen Entwicklung unſeres Meiſters eine Zeitſpanne von einzigartiger Produktivität und Vertiefung.

Allein was der Graphiker Corinth in dieſen Jahren geſchaffen hat, würde bequem das Lebenswerk eines einzelnen Künſtlers ausfüllen, würde nach Intenſität und innerem Ausmaß getroſt den Vergleich mit dem graphiſchen Werk eines Goya rechtfertigen. Dazu die Fülle der Zeichnungen, Aquarelle und nicht zuletzt der Gemälde, die vielleicht als Ausdruck des weniger reflektiv empfangenden als vielmehr von innen heraus nach Geſtaltung drängenden Geiſtes das erſtaunlichſte Zeichen einer überraſchenden Lebensfülle und Jugendlichkeit ſind. Gerade dieſe Gemälde der letzten Jahre aber ſind es, die den Meiſter von einer weſentlich neuen Seite zeigen und die unſere Vorſtellung von Lovis Corinth um eine ſehr ſympathiſche Note bereichern.

Nicht ihre maleriſche Kraft und die Feinheit einer bis zum äußerſten auf ſtarken Rauſch der farbigen Elemente eingeſtellten Palette iſt für den Kenner der Corinthſchen Entwicklung an dieſen Schöpfungen das Überraſchende — denn dies allein iſt Fazit einer mit ähnlich ſelten erlebter Folgerichtigkeit ſich emporſteigernden Fülle von Können, Temperament und Freude an Gottes ſichtbarer Welt — ſondern dies, daß ein von Gedanken Zeit ſeines Lebens ſo ungemein trächtiger Geiſt, der ſich ſo oft ins Literariſche und ſpeziell in die Welt Homers und ins deutſche Mittelalter verſenkte, ſich hier der Natur gegenüber auf die Formel des ureigentlichen Seins beſchränkte. Das, was auch Cézanne als letztes Ziel ſeines Künſtlertums erſtrebte „réaliser la nature“ ſcheint in dem Idiom der Corinthſchen Sprache und mit den ihm eigentümlichen maleriſchen Mitteln mühelos erreicht. Aber dieſe Realiſation iſt nicht Kopie des optiſch Faßbaren mit den immer unzulänglichen Mitteln eines maleriſchen Handwerks im Sinne der Akademiker oder Nur-Naturaliſten, ſondern Verwirklichung des Kosmiſchen, das die Natur als Gottes Antlitz dem Gefühl des Einzelnen offenbart, wofern dieſer wie der Künſtler fähig iſt, hinter dem äußeren ſubſtantiellen Daſein der Dinge immer den Sinn des Ewigen, Überſinnlichen zu erlauſchen. Der iſt in Cézannes beſten Schöpfungen greifbar, wenn aus dem Gefühl heraus nach den Geſetzen ewiger Harmonie nachtaſtend Form durch Farbe wurde; den empfindet man auch (auf andere Weiſe zwar) im Anblick dieſer Corinthſchen Landſchaften, die zwar weniger „aufgebaut“ ſind als die Werke des älteren Franzoſen, in einer dem deutſchen Empfinden homogeneren maleriſchen Sprache Klarheit des Erlebens widerſpiegeln und allem Nebenſächlichen, nur Zufälligen zugunſten eines letzten bezwingenden Eindrucks entſagen.

Aber auch das mag viele im erſten Augenblick überraſchen, daß es gerade die Landſchaft iſt (und das dieſer weſensverwandte Stilleben), der der Maler Corinth in den letzten Jahren ſeines Schaffens vor allem nachgegangen iſt, während dieſe früher gegenüber den literariſch irgendwie angeregten Kompoſitionen, einerlei, ob ſie thematiſch dem Mythos oder der Bibel verbunden waren, ja ſelbſt gegenüber dem Porträt, eine völlig untergeordnete Rolle geſpielt hat, ſo zwar, daß, ohne dieſes Werk der letzten Epoche im Leben des Künſtlers, Corinth ſicher nie als deutſcher Landſchafter in irgendeiner zukünftigen Kunſtgeſchichte überhaupt erwähnt werden würde. Mit dieſen Werken aber hat auch der Landſchafter Corinth heute die Stellung erobert, die ihm unter den

Lebenden ſeiner Generation höchſtens nur Thoma ſtreitig machen könnte und von den Werken dieſes Altmeiſters ſind die Corinthſchen Arbeiten nach Auffaſſung und maleriſcher Handſchrift ſo ſehr verſchieden, wie die Heimat dieſes Oſtpreußen aus Tapiau dem deutſchen Schwarzwald entlegen iſt.

Im Sinne der inneren Entwicklung aber des heute Vierundſechzigjährigen bedeutet die Landſchaftsmalerei das letzte Ergebnis, ja das eigentliche Fazit dieſes langen und unerhört produktiven Künſtlerlebens. Durch ſie ſcheint jener Kreislauf, den das Menſchenleben zwiſchen Geburt und Tod vollzieht, in ſymboliſcher Form auch im Ablauf einer künſtleriſchen Entwicklung ſeinen logiſchen Abſchluß gefunden zu haben. Denn dieſe Rückkehr zur Natur in beinahe wörtlichem Sinne iſt für den, der dieſes Oeuvre im großen zu überblicken vermag, nur Beſtätigung der Perſönlichkeit und ihrer ſchöpferiſch motoriſchen Energie. So groß und frei, wie es nur gottbegnadetes Künſtlertum vermag, vollzieht ſich dieſe reine Hingabe an die Natur, nachdem über dreißig Schaffensjahre hindurch der brünſtige Schöpferdrang alle Gefilde der Kunſt durchwandert hat, daß man faſt behaupten möchte, dieſer Vorgang ſpiegele ſymboliſch ſpäte Erlöſung wider, die dieſem ringenden Geiſte endlich an der Schwelle des Greiſenalters zuteil geworden iſt. Nicht die Darſtellungen der griechiſchen Götterwelt, auch nicht die Motive der heiligen Schrift können ſich, obwohl immer getragen von der Vollkraft eines ſo einzigartigen Temperamentes, an innerer Klarheit mit dieſen Corinthſchen Landſchaften meſſen, die groß im Wurf, leuchtend hingemauert in glühender Farbenſkala, Gottes Natur realiſieren, das heißt für Beſchauer zu dem Erlebnis machen, das ſie in Stunden ihres Werdens für den Künſtler ſelbſt geweſen ſind. Wäre angeſichts dieſer Dinge ein Vergleich geſtattet, den auch in manch anderer Beziehung kommende Geſchichtsſchreibung ſicher einmal aufgreifen wird (dem Lebenden gegenüber mag er heute vielleicht noch bedenklich ſcheinen), dann könnte man vor dieſen Bildern eigentlich nur an Rembrandt erinnern, der allerdings als Sohn des illuſioniſtiſchen Barocks mehr mit den äußeren Mitteln ſeiner Goldpalette ähnlich die Natur mit der letzten Selbſtverſtändlichkeit auf ihre ureigentliche Formel zurückführt, die zwiſchen Licht und Schatten gleich groß und ſtatuariſch gebunden iſt wie bei Corinth. Man könnte ſogar, um im Sinne des künſtleriſchen Prozeſſes Beider Werk zu erklären, an jenen alten chineſiſchen Landſchafter erinnern, der ſich tagelang in völliger Kontemplation in den Anblick eines Berges, eines Flußlaufes oder eines anderen Naturausſchnittes verſenkte und heimgekehrt, ſich in ſeiner Werkſtatt verſchloß, um mit nach innengekehrtem Geſicht und allein geſtützt auf Erinnerung, ſeine Landſchaft zu malen. Das heißt, auch ſolche Manifeſtation des Corinthſchen Künſtlergeiſtes, wie ſie in dieſen Arbeiten der letzten Jahre gegeben iſt, muß ihrem inneren Sein nach erfaßt und gewertet werden. Nur dann iſt ſie ihrer wahren Größe nach zu verſtehen und alles, was auf den erſten Blick vielleicht abſolut diesſeitig anmutet, bekommt — erfaßt man erſt die Totalität ſolcher Einheit — den Zauber ewigen Seins.

Die meiſten Landſchaften dieſer Art ſind am Walchenſee entſtanden, wo Corinth ſeit einer Reihe von Jahren den Sommer zu verbringen pflegt, und es mag immerhin angemerkt werden, wie ſehr ihm, dem Sohn des norddeutſchen Flachlandes, die bayriſche Gebirgslandſchaft ans Herz gewachſen iſt und wie dieſer Oſtpreuße jenes wundervolle Stückchen Erde viel innerlicher verarbeitet hat als z. B. jene Spezies von Landſchaftsmalern, die auf ihre Art angeſichts dieſer Natur „Heimatkunſt“ zu ſchaffen glauben. Corinth hat ſein Herzblut in dieſe Bilder hineintropfen laſſen, wie alles, was groß und ſchön in ſeiner Kunſt beſteht, unter Schmerzen geboren worden iſt. Denn die verkennen dieſen eigenwilligen Typ durchaus, die in ihm den Routinier wittern, der mit einmal erlernter Handſchrift — wie es Trübner faſt immer tat — die Bilder nach der Natur herunterſchreibt. Wie er Zeit ſeines Lebens mit ſeiner Kunſt gerungen, bis endlich eines Tages und zwar erſt ſehr ſpät — es war nach Vollendung des fünfzigſten Lebensjahres — allmählich ſich auch die Meinung ſeiner Zeitgenoſſen zu ihm be-



Lovis Corinth. Johannisnacht am Walchensee. 1920.



Lovis Corinth. Kind und Blumen. 1920.



Lovis Corinth. Nebel am Walchenſee. 1921.



Lovis Corinth. Sommertag am Walchenſee.



Lovis Corinth. Walchensee. Radierung.

kehrte, so ist diese Corinthsche Landschaftsmalerei der letzten Jahre das Ergebnis einer langen künstlerischen Entwicklung, Resultante des nach innen blickenden und Gott in sich selbst suchenden Geistes, der den äußeren Dingen der Welt gegenüber längst zur Resignation gekommen ist. Die reizen ihn wohl noch als Spiel der Bewegung, stacheln seine Lust zu fabulieren an und können seiner Phantasie, die gern seinen Lieblingen der Geschichte (einem Götz, Luther oder Friedrich d. Gr.) nachgeht, Stützpunkt und Auftrieb werden. Solchermaßen entlädt sich dieses Temperament mit Vorliebe als Graphiker oder Zeichner in einer Fülle von Gesichten, die staunen machen. Wo aber der Maler rein vor die Natur tritt wie auf den Landschaften der letzten Epoche, da will er das esoterische Weltbild fassen, da hat der Zug seines Pinsels etwas vom Gestammel des Liebenden, da baut die Seele im Spiegel des eigenen Gefühls das Bild der Natur vor uns auf, so wie es nur ein echter Künstler zu realisieren in der Lage ist. Da trifft sich dieser so knorrige und herbe Meister, der, wie ich oben schon andeutete, menschlich

wie kaum ein anderer einem Rembrandt ähnlich sieht, in seinem Wollen mit den Größten aus der neueren und älteren Kunstgeschichte. Da sieht man ihn auf der Linie, die — so paradox dies auch klingen mag — meinetwegen Cézanne über Rembrandt und Greco mit Giotto verbindet.

Hätte aber unsere Zeit noch Kultur und Völker verbindende Ideale, wie sie das Mittelalter noch besaß, und hätte sie überhaupt für die Kunst Aufgaben, die, wie die Kirchen der Gotik oder die Tempel Indiens, der Sehnsucht nach Gott erwuchsen, das heißt Angelegenheit einer geistigen Gemeinschaft waren, dieser Meister hätte allen anderen voraus die Mission gehabt, einer religiösen Idee zu dienen und ähnlich wie in der Anonymität des Mittelalters zu schaffen. In der Nüchternheit seines Zeitalters bedarf es dagegen erst einiger Mühe, in dem Werk eines Lovis Corinth das Letzte, das Göttliche zu entdecken, das heute vielfach noch von all den Dingen überwuchert scheint, die nur Arabesken dieses Künstlerlebens sind und vor der Zeit nicht bestehen werden. Hat man dies aber erst einmal gefunden, dann weiß man auch, daß dieses Werk wert ist, geliebt zu werden und daß letzter künstlerischer Sehnsucht gerade die Dinge am nächsten stehen, die, an der Schwelle des Greisenalters entstanden, rein ihr Antlitz dem Schöpfer entgegenhalten.



Lovis Corinth. Radierung.



Lovis Corinth.

Herbststilleben mit Totenkopf. 1921.



Bernhard Hoetger.
Menschwerdung. 1922.



Bernhard Hoetger.
Erde. 1922.

Bernhard Hoetger

Von THEODOR DÄUBLER | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Seit fast hundert Jahren gibt es keinen Stil. Das nicht immer gleich verständige Aufnehmen geschichtlicher Bildungsarten bedeutet in jedem Sinn: Kunstverfall! Trostlos trocknes Mitschleppen akademischen Verkapseltseins oder rein persönliche Selbstherrlichkeit einiger allerdings schöpferischen Menschen war das wenig fruchtbare Ergebnis. Daß es so nicht weitergehen konnte, sah schließlich jeder Kunstbeflissene ein!

Vor etwa 20 Jahren konnte man durch Théo van de Velde eine tatsächliche Gesundung erhoffen; dieser begabte Baukünstler wurde aber leider nicht genügend unterstützt, hingegen verständnis- und gewissenlos nachgeahmt, verballhornt: er hätte uns sonst möglicherweise eine moderne Bauweise beschert. Messel war auch talentvoll, tastete sich jedoch mehr durch Hergebrachtes an eine moderne Linie heran.

Bernhard Hoetger ist vor allem Bildhauer, als solcher strebt er jedoch nach einer vorläufig gar selbständigen Bauweise. Ohne zu Architekturaufträgen zu kommen, probt er viel hin und her: stellt zurück, ergänzt, versucht immer aufs neue etwas Endgültiges zu erreichen. Möglicherweise stellt er sich in letzter Zeit bereits „zentral" ein; denn schließlich brauchen wir einen einzigen Stil, der in seiner strengen Gebundenheit äußerste Freiheit zulassen, ja kulturell überhaupt erblühen lassen kann. Schon Nietzsche hat auf solche unweigerliche Notwendigkeiten gewiesen!

Bekommen wir nun unsere moderne Bauart? Wird wieder einheitlich eine Richtung befolgt, in ihr gestaltet werden? Die Fragen bleiben noch vollkommen offen; immerhin läßt sich feststellen, daß beispielsweise in Berlin das Kunstgewerbe in sogenannter expressionistischer Aufmachung seine Entfaltung erlebt, ohne vorläufig dem Kitsch verfallen zu sein! Das hebt es immerhin vom Jugendstil unseligsten Gedenkens ab. Es ist sicher, daß Künstler wie Césár Klein, Belling oder Georg Leschnitzer imstande sind, Räume auszugestalten, wie man sie sich vor einigen Jahren noch nicht vorstellen konnte: die Ergebnisse sind immer durchaus künstlerisch. Bernhard Hoetger verköperte jahrelang die Tragik des Suchen-müssenden. Man sah ihn immer wieder, sich von irgendwo losringen, ohne aber eigentlich an das fast unvorstellbare Ziel allgemeinen Bestrebtseins: Stil, gelangen zu können!

Die großartige Einfachheit ägyptischen Empfindens beherrscht gewiß ursprünglichst den jungen Künstler. In Paris, wo Hoetger sich als junger Mann durchkämpfte, fiel man aber schließlich von jeder Überlieferung ab; ganz vor dem letzten Schlußmachen, verliebten sich jedoch einige Hochbegabte, ihnen allen voran Picasso, in die Negerplastik. Zu ihr kehrten auch, einige Jahre später, gar viele, nach dem entschlossenen Schritt ins Gegenstandslose, wieder zurück. Im deutschen Hoetger hat diese Zeit ebenfalls einflußgewinnend gewirkt. Damals ereignete sich aber die eigentliche Tat in den darstellenden Künsten: man stand auf einmal im Kubismus! Jüngste Künstler erkannten Cézanne, in einem rein formalen Sinne, vielleicht noch tiefgründiger als er es selbst vermochte: Derain, Délaunay, Picasso fochten um das große Erbteil unserer Zeit: Greco und Cézanne!

Wenn wir heute Hoetgers Werke der letzten Zeit betrachten, so sehen wir, daß er selbst es verstanden hat, mit dem Kubismus auf persönliche Art fertig zu werden; seitdem ihm das gelungen, steht er, wie man so sagt, auf festen Beinen. Durch eindringliches Befassen mit Kubismus gelang es ihm schließlich, die verschiedenen oft historischen, oft exotischen Einströmungen in eigenes Schöpfen, seiner Persönlichkeit, wie sie in unserer Zeit dasteht, anzuschmiegen, unserm zentralen Schaffen stilgerechter einzugliedern. Da, wie gesagt, Hoetger in Paris lebte, unterlag er noch streckenweise den Einflüssen impressionistischer bedeutender Meister, wie Rodin und Bourdelle, sogar Medardo Rosso. Paris ist aber auch die Stadt klassischer und klassizistischer Tradition. Nicht selten spüren wir sie sporadisch in plastischen Werken Hoetgers auf ganz verschiedenen Entwicklungs-

gängen. Die Kunst, der er aber doch am stärksten verfallen war, und die er daher am stärksten in unser Kulturbewußtsein mit hineinträgt, ist die Ostasiens. Aber weder China noch Japan beherrschen ihn, sondern ein Land dem indischen Dionysos etwas näher: Birma und seine Grenzbezirke Annam, Kochinchina.

Das alte China verhalf, vor mehr als 200 Jahren, dem Rokoko zu seiner Zierlichkeit; der Stil, der jetzt vielleicht aufkommen könnte, soll pflanzenhafter, saftiger ausfallen: Tropengewinde und Zickzackumkleidungen der Flächen tauchen auch wirklich um uns auf. Es fällt mir gar nicht ein, eine Siegesfanfare auszustoßen, aber trotzdem kann es wohl nicht schaden, hier eine Hoffnung, Vermutung auszusprechen!

Einige Werke Hoetgers aus der Pariser und Nachpariser Zeit sind sogar sehr gotisch; sie erinnern an Konsolenbüsten oder Allegorien auf den französischen und rheinischen Kathedralen, beispielsweise seine sehr reizvolle Plastik „Abend". Diese Vielartigkeit Hoetgers wurde ihm meistens verübelt, damals wohl auch nicht ganz ohne Grund: heute beweist er aber, daß es sich um ein ernstes Sichsuchen und ein, wie schon bemerkt, tragisches Tasten nach dem notwendig Endgültigen handelte; heute wo er imstande ist, seine vielen Schlangenwege zu einer Straße mit Richtung geradezuarbeiten, verweilen wir auch lieber bei den gar so vielseitigen Fassungen, die ihn ein starkes Streben für seine leidenschaftliche Empfindungswelt finden ließ.

Die größten Zeichner des vorigen Jahrhunderts waren wohl der klassische Ingres, der auflösende Extemporist Daumier und besonders der japanesk großmoderne Toulouse de Lautrec. Nun es ergibt sich daraus, daß das 19. Jahrhundert auseinanderging: diese Künstler haben nichts im Stil, was sie miteinander verbindet: heute muß der Synthetiker kommen: er wird trachten, alle diese Wesensarten wieder unterirdisch verknüpfen zu können! Toulouse de Lautrec ist schon darum so wichtig, weil er stildeutlicher als Manet, Japan als ein neues Ostasien für uns angab. Diese Anklammerung an den äußersten Osten kann, ja müßte ebenso wichtig werden, wie es seinerseits der Gewinn eines silbernen Chinas für das 18. Jahrhundert war; damals wie heute haben auch chinesische Einflüsse Literatur und Philosophie Europas zu tiefst beeindruckt: das Frankreich der Endzyklopädisten vor der Revolution soll ja durch Ideen weiser Chinesen in Bewegung gebracht worden sein! Vielleicht erholen wir uns, die wir so durchaus intellektuell geworden sind, diesmal, wie bereits angedeutet, durch ein südlicheres, für uns bloß sinnlich greifbares Fernland über den Meeren: Gauguin gab Tahiti an, freudige Erzähler berichten von Bali und Batavia; Bernhard Hoetger legt vor einer Pagode unter Palmen an.

Sehr wichtig ist für unsere Bildhauerei der schon erwähnte Italiener Medardo Rosso; obschon ein Impressionist, wurde er Überwinder der Rundplastik; er schöpft Bildwerke, die bloß von einem Punkt aus zu betrachten sind: somit bringt er uns durch Skulptur großer Baukunst näher, die den heranwandelnden Erstauner an einem bestimmten Punkt als Bewunderer vor sich hinbannt und niederzuknien zwingt. Auch dieses Prinzip findet jetzt in Hoetger seinen Weitergestalter.

Mögen Hoetgers frühere Schöpfungen auch oft im Nebensächlichen, wie Postament, Gestell zu stark oder besonders exotisch geziert sein, so muß man doch einsehen, daß er meistens das Eigentliche, also den beseelten Kopf oder das Dämonische des Tieres mit entschiedener Einfachheit künstlerisch zu behandeln imstande war; ganz selten versuchte er auch, ein Mädchenantlitz zarter Schlichtheit anzunähern. Streng zu schalten war ihm immer selbstgestellte, mit Härte geforderte, sehr schwere Aufgabe: heute ist er, beispielsweise in der Büste des Bildhauers Garbe, zu wahrer Scharfumrissenheit gelangt. Ekstatisch reckt sich der dargestellte junge Bildhauer in unsere moderne Stilgeschlossenheit.

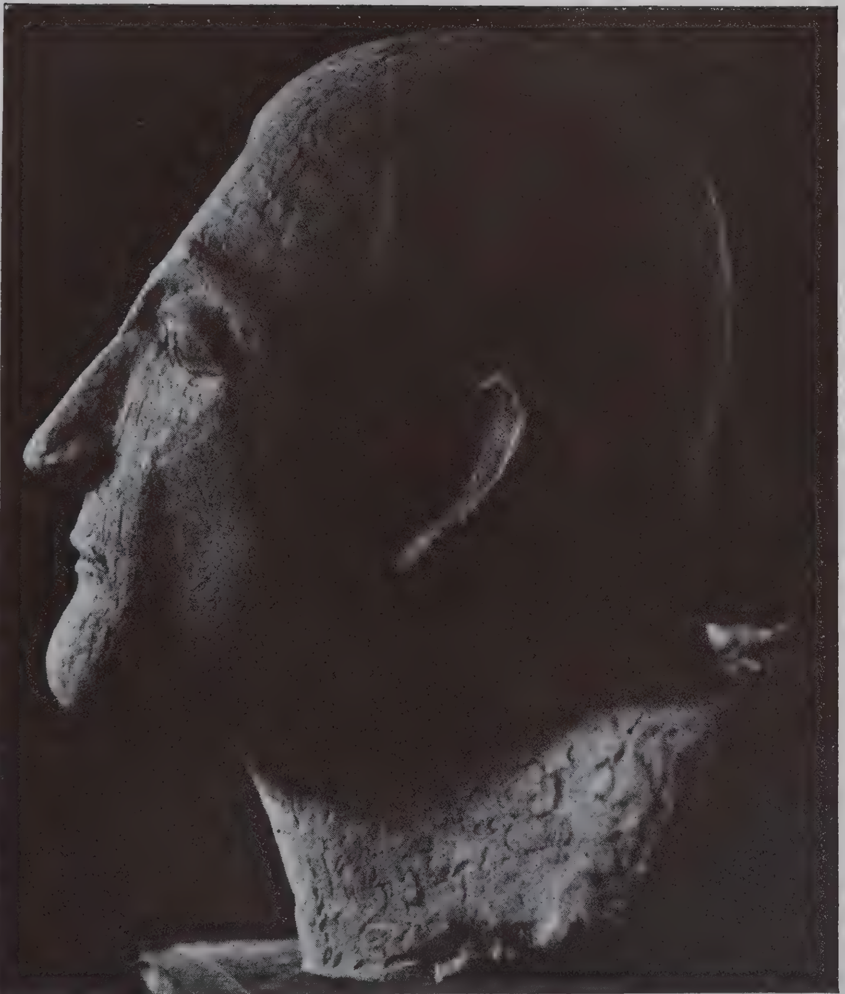
Reizvoll, in wohlgefügten Teilen herzhaft anmutig gestaltet, sind ja die allermeisten Werke Hoetgers schon seit langer Zeit: immer wieder erkannte er aber die Gefahr eines Dabeiverweilens und plötzlich zwang er sich zu entschiedener Herbheit: seine Eva ist so eine schwer den Leib tragende Gestalt. Verhängnis zieht nieder, kluges Bedachtsein auf seinen Pfaden erweckt aber Welt- und Ichkenntnis. So etwas prägt sich in



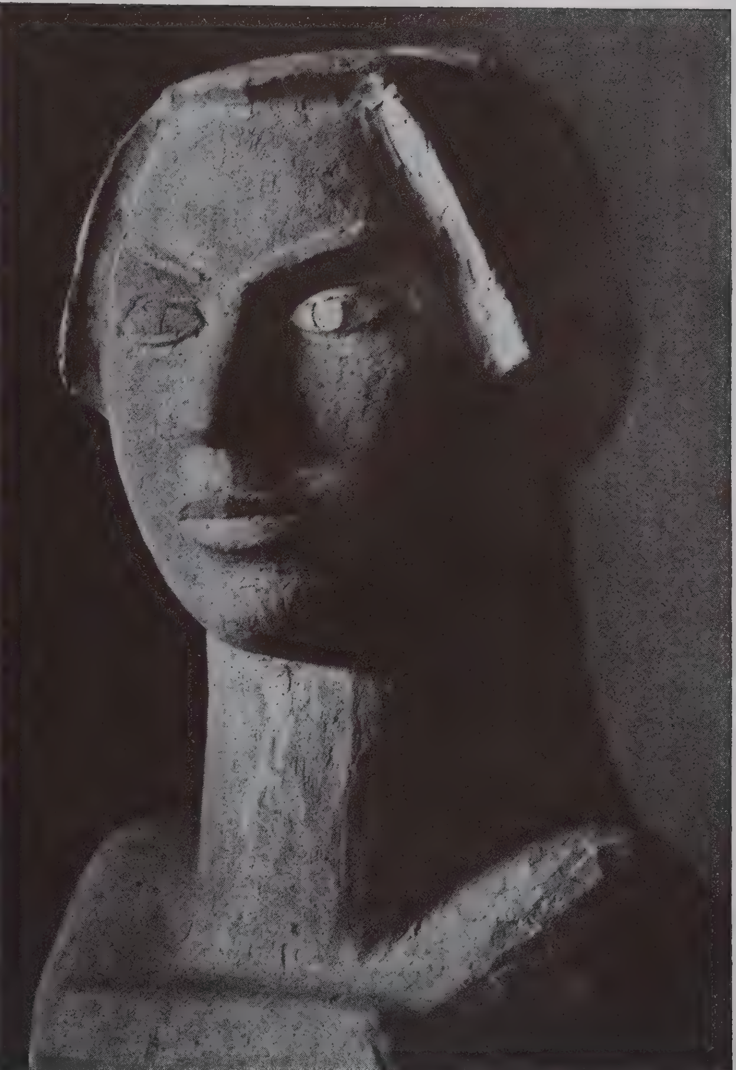
Bernhard Hoetger. Schopenhauer-Maske. 1922.



Bernhard Hoetger. Das Sterben der Götter. 1922.



Bernhard Hoetger. Bildnis Kolmar. 1922.



Bernhard Hoetger. Bildnis Frl. E. 1922.

dieser gedrungenen Menschenmutter-Statue aus. Dazu kommt ein Reiz, den ich, in diesem Fall das „Über-den-Rassenhafte" nennen möchte: dieses Weib kann die Vorfahrin vieler farbigen und auch weißer Menschen sein.

Hoetgers „Knabe" blickt empor, nicht auf die irdischen Pfade, sondern auf die Himmelswege mit sternenden Meilenzeichen: er wird einmal ein „Gefahrlaufender" unter uns sein! Solche Werke sind immer noch Rundplastiken; liebkosend kann da der Blick um alle eingefühlten zartgeschaffenen Hautlichkeiten der schönen Bildwerke hin- und herschweifen. Jetzt rechnet das künstlerische Gewissen Hoetgers beim verstehenden Beschauer auf Verständnis der Beziehungen von Masse und freiem Spielraum. Ein in formaler Vollendung ausgeglichener Kampf der „Gegenüber" soll uns erwarten! Doch möchte ich sagen: auch diese zusammenfassende Sehweise schafft vorläufig embryonale Bildwerke. Den überseeischen Vorbildern wesensverwandt und dennoch einem Gnomenhaft-Barbarischen Ureuropas zugeneigt, könnte man solche Schöpfungen nennen. Aller Logik fremde Kopfwendungen, erbracht durch einen Wissenden aus der Zeit Picassos und Chagalls, stehen vor uns! Umkippungen von Maßen, fast aus den Möglichkeiten des Plastischen heraus, spielen sich vor unsern Sinnen ab. Cajolierendes Liebesgeflüster, uns von heute zukommendes Liebesgetue verwandelt sich da in ganz vorgeschichtliche, sogar vorgeburtliche Schaubringungen. Die Beobachtungen bei einem Säugling, an einer säugenden Mutter sind von einem Kulturmenschen gesehen, und weil sie gleichnishaft sein sollen, in vorzeitliche Hüllen versetzt. Hoetgers Werk ist, wie bereits festgehalten, eine Zusammenraffung vieler eigenen Besinnungen zu Kunst und zugleich heute ein Hinausgreifen zu reifem Stilbewußtsein, das wir zu erwarten berechtigt sind.



Bernhard Hoetger. Lithographie.

Augusto Giacometti

Von ERWIN POESCHEL | Mit sieben Abbildungen auf vier Tafeln

Wenn Augusto Giacometti schon um die Wende unseres Jahrhunderts ganz ohne äußere Führung in zaghaftem, weiterem Anblick vorenthaltenen Studien sich von der Darstellung des Gegenstandes entfernte und reine Farbenkompositionen versuchte, so mußte er aus einer bestimmten Lagerung seines künstlerischen Empfindens dazu gekommen sein. Freilich, die Richtung war gegeben, der Impressionismus hatte die Erlaubnis gebracht, das Ding in ein Spiel von Tönen aufzulösen, das farbige Gewand von dem dichten Anliegen an den Körper wegzulockern. Es behutsam aber ganz von ihm zu nehmen, ohne die Form der Glieder als Beute und Erinnerungsbild nur zu bewahren, blieb immerhin ein Unterfangen. Befremdend blieb es, wenn auch der Raub eigentlich nicht kühner war, als wenn die Graphik in der Linie nur das Ganze suchte. Aber daß er eben diesen Schritt tat, darin zeigte dieser italienische Schweizer lateinische Elemente seines Blutes: jenes Bedürfnis nach reinlicher Scheidung, Ordnung und Logik, nach Übersichtlichkeit der geistigen Aufgabe; die Neigung, eine Formulierung bis zu ihrer klarsten Konsequenz vorzutreiben. Aber auf diesem so entschieden umgrenzten Feld wuchs nun etwas, das mit lateinischer Statik nichts gemein hatte: das gotisch Grenzenlose, eine deutsche Mystik. So bestätigte er seine Herkunft.

Das Bergell am Südrande des Schweizerlandes ist seine Heimat, italienisches Sprachgebiet, umfaßt von ungeheueren Bergen, aber nahe dem Tor, vor das ein gesegnetes Land sich breitet mit Menschen leichteren Sinnes als das Bergvolk Bündens. Anders als sein Vetter Giovanni läßt er das Heimatsdorf, kehrt auch nach der Studienzeit — an der Kunstgewerbeschule in Zürich, bei Grasset in Paris — nicht mehr dauernd dahin zurück, malt in Florenz, bleibt dann in Zürich sässig, wird Städter; hat so die Menschen weiter von sich als im engen Kreis naher Beziehungen, sitzt hoch über dem Dächergewirr, ist allein, liebt es, Städte zu durchwandern, wo er niemanden kennt, geht hin und nimmt von allem den Duft mit, den Duft vom Land, von den Dingen, den Blumen, trinkt ihn wie Wein, langsam und besinnlich, ist von behutsamem Wesen und hat über einem mächtigen Körper die Augen eines Schwärmers. Von allem den Duft, das Arom, das Eintrinken, das ist nun auch seine Kunst. Das ist der innerste Sinn seiner abstrakten Farbengebilde: die Scheu vor dem Anhangen an das Ding, vor seinen festgelegten Formen, vor seiner Beladenheit mit Begriff und Assoziationen. Daher auch seine Abstraktionen sich nicht etwa wie bei Picasso aus Flächen, kubischen Gebilden aufbauen, sondern immer ineinander fließen, immer etwas vom Werden, vom ewig Veränderlichen behalten.

So macht er den Weg wieder frei zu der Farbe und ihrem erregenden Wert, zu ihrer „sinnlich-sittlichen Wirkung", wie Goethe es bezeichnet. Er macht das Exempel auf dessen Formel, „daß sie durch Vermittlung des Auges auf das Gemüt ohne Bezug auf Beschaffenheit oder Form eines Materials, an dessen Oberfläche wir sie gewahr werden, eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe", ja, er beweist, daß sie an Kraft mit der Entfernung vom Gegenstand wächst. Denn der Gegenstand spricht zum Intellekt, leitet den Strom vom Bild zur Seele des Beschauers über den Filter der Erfahrung, der Reflexion, und hält ihn dort entweder überhaupt fest oder läßt ihn nur verdünnt, an spezifischem Gehalt erleichtert, an Arom verarmt, in tiefere Schichten. Giacometti nimmt dieses Zwischennetz weg, er empfindet und läßt empfinden, wie jene Menschen gefühlt haben mögen, die Farben noch tiefer erregten als Worte, die zum erstenmal dem König den Purpur gaben, dem Kardinal den Scharlach, oder die, wie jene Azteken, die müden Träger einer unwahrscheinlich in die feinsten Verästelungen getriebenen Kultur, die Leiber schminkten zum Symbol. Deswegen ist seine Kunst der reinen Musik am nächsten verwandt, die nicht ein Programm übermalt, die mit Um-



Augusto Giacometti. Am Morgen der Auferstehung.
Wandbild der Kirche in Stampa. 1914.



Augusto Giacometti. Contemplazione. 1906.



Augusto Giacometti. Wandbild im Krematorium Davos. 1916.

gehung des Verstandes den geraden Weg zur Empfindung findet. Um aber so schaffen zu können, ist es nötig, den seelischen Wert jeder Farbe, ihre Gefühlsdichte, den Grad ihrer Erregungsfähigkeit allein und im Mit- und Widerklang zu anderen Tönen bis in ihre feinsten Möglichkeiten zu kennen, ihnen in reizbarer, immer wachsamer Angestrengtheit aufzulauern, sie dann in Ruhe in sich hineinsinken zu lassen, um dem Klang nachzuhören, in dem sie verschwingen. In seinen kleinen Studien kann man Giacometti bei dieser Arbeit folgen. Und hier zeigt sich nun besonders die seltsame Mischung von Ordnungssinn, ja Wissenschaftlichkeit mit einer verzückungsfähigen Leidenschaft. Alle diese, den Blumen, Steinen, Baumstämmen, Gefäßen, Lichtbrechungen und Reflexen abgefangenen Töne, alle diese rauschhaften, festlich-feierlichen, beruhigenden und erregenden, verehrenden und sehnenden Farben — sie sind gesammelt wie von einem Forscher, auf gleiche Blätter gebracht, in gleiche Ornamente gefaßt, sorgfältig in Quadrate eingefangen, um die Quantität des Vorkommens jeder Farbe am veranlassenden Sujet genau zu bestimmen. Das alles sind „Abstraktionen" im wörtlichsten Sinn, die Farben sind wirklich „abgezogen" vom Gegenstand, nicht willkürlich gemischt. Darüber hinaus aber sind sie thematische Notizen eines Musikers, Stenogramme der Seele, Fixierung ihrer Schwingungen unter dem Eindruck eines äußeren Erlebnisses. Sie sind die Zellen seines Schaffens, aus ihnen bauen sich die großen Wirkungen auf. Von hier aus waltet er souverän mit vielen Möglichkeiten, transponiert etwa einen Farbenklang rein kontrapunktisch von einer Tonart in die andere, von Dur nach Moll, oder er instrumentiert von den Reflexen eines Glaspolyeders aus die Spektralfarben durch, zeigt ihr Fliehen und Suchen, ihr Angezogen- und Abgestoßenwerden, den Reichtum ihrer Intervalle in vielen Verschlingungen, um schließlich sie in einen wohltätigen Endakkord aufzulösen. Das ist ein Arbeiten mit Fugen, ist Klaviermusik aus der Schule Bachs. Solcherart von gemalter Musik zu reden, ist nicht mehr kühn, nachdem seit der Sprache der Romantiker, mehr noch der Dichtung der Jahrhundertwende, die geschärfteren Sinne sich wechselseitig in ihre Gebiete griffen, besonders aber musikalische Eindrücke durch Farben symbolisiert wurden. Das konnte nur geschehen sein aus dem Gefühl heraus, daß die Farbe mehr als alles andere, mehr als Beschreibung, Wort und Linie ein Gleichnis intensivster Erregungsfähigkeit darstellt, in stärkstem Maß begabt, das Wesentliche eines Erlebnisses schaubar zu erfassen. Und was wäre anders die Aufgabe aller Kunst? So blicke man auf die Abstraktionen, die Giacometti nach frühesten italienischen Meistern machte: geben sie nicht Wahreres vom Geist jener Künstler, ja ihrer ganzen Zeit, als jede getreueste schwarze Reproduktion könnte? Wie ist in jenen Blättern nach Giotto in der Arenakapelle zu Padua, in diesem sanft aus Lila, Graugrün, Rosa zusammengeflossenen Hauch, dem Verzicht auf ein lautes Blau und Rot, auf jedes Prangen, wie ist darin jenes erste Erwachen, das scheue Augenöffnen, nur das Umdrehen der Fläche einer Hand nach oben in der kindlichen Gewißheit, würdige Anbetung werde der Ewige selbst darin erkennen; wie ist darin dieses Staunen: „O die Bäume, der Morgen, die Blumen, die Jungfrau." Oder in den Byzantinern, in dem starken Grau, Braun, Grün und Gold die Feierlichkeit, Hierarchie, magischer Zwang des entfalteten Kirchenprunkes. Man möchte sich das fortgesetzt wünschen, einen Raffael etwa daneben sehen oder Grünewald, einen Greco, einen Renoir, ja eine ganze Geistesgeschichte nur in farbigen Stenogrammen. Und man möchte allzu gerne wissen, wie eine spätere Zeit wohl aus den freien Schöpfungen Giacomettis den Geist unserer Zeit enträtselte. Uns selbst, behindert durch die Nähe des Blickpunktes, bleibt nur, ein menschliches Schicksal darin zu lesen. Denn auffällig sind die Wandlungen, durch die Giacomettis Farbenwelt gegangen. Zuerst schwangen in seiner abstrakten Malerei die heiteren, festlichen Wirkungen: Weiß, Gelb, Hellgrün, Hellila. Dann brachen die glutvollen Rot auf, heftiges Grün, Dunkellila, ein eisiges Blau und unter ihnen lag ein tiefer, fast schwarzer Grund. Die weißen Rahmen wichen altgoldenen schwerer Pracht. Es ist, als habe dieser Künstler früher nur die

sonnenhalbe Welt, das Heitere, Blumenhafte des Daseins sehen und das Dunkle verdrängen wollen, allmählich aber darin einen Mangel, eine Verdünnung des Lebens und Schicksals empfunden, habe erkannt, daß auch in Schuld und Sünde Gott ist, daß man das ganze Leben wollen muß, die helle und die dunkle Welt. Und so kam der glühende Unterton in seine Kunst, das Leidwissen, die Geprüftheit. Sie wurde nun wie seine „Celosia", jenes seltsame Blumenstück, mit fast sündhaftem Brennen auf dunklem Grund, sie wurde wie die alten Kirchen, wo man in Krypten unter der Erde betet und zugleich die Glocken im Himmel schwingen. Aber der Weg steigt weiter. Das Dunkle bleibt nicht mehr Grund, ist nicht mehr neben dem Leuchtenden, sondern mit ihm verschmolzen; die freudigen Farben, früher leicht und etwas dünn, haben nun eine satte Dichte, eine männliche Kraft; Stimmung hart errungenen Sieges, orangener Azur nach Gewitter.

Manchen hat es beunruhigt, daß aus Giacomettis Werkstatt zu gleicher Zeit diese abstrakten Kompositionen gehen konnten und Bilder, die — wie etwa die „Nelken", die „Celosia", mancherlei Stilleben — mit subtilster Treue und strengster Sachlichkeit allen Reizen der Form wachsam nachgehen. Es ist so seltsam nicht, als es scheint und kommt aus dem Verlangen des mystisch bewegten Menschen, des ins Gegenstands- und Grenzenlose Verzückten nach seinem Kontrapost, nach äußerer Ordnung, nach Halt und Ausgleich, nach etwas, das in festen Gesetzen besteht und wirkt. Das auch ist der Grund zu einer starken Neigung für die Mathematik. („Die Achsen des Prisma", „Nacht und geometrische Konstruktion"). Ästhetische Freude an der freischwebenden Lust des mathematischen Schlusses spielt mit, tiefer wirkt aber jener magisch lösende und bindende Zwang, der die geometrische Formel immer zu einem Werkzeug der Beschwörung gemacht hat, wirkt jenes Bedürfnis, das auch der Astrologie zugrunde liegt, das Namen- und Grenzenlose an ein Gesetz zu verankern. Auch an dieses Zwischengebiet von Wissenschaft und Mystik, dem — unter italienischem Einfluß — der gotische Mensch so leidenschaftlich zugetan war, rührt seine Kunst. In „Schicksal" lebt alte Saturnfürchtigkeit, ist die Bahn der Sterne unentrinnbare Bestimmung.

Ein Sinn, so sehr der mystischen Versenkung fähig, mußte von selbst zur religiösen Kunst gelangen. Dieser Bündner erwuchs nahe einer Grenze: „hie Zwingli, hie Rom." Seine Schöpfungen aber lächeln verzückt: „Warum Zwingli oder Rom, warum nicht Gott?" Und so sind seine sakralen Werke allerdings keine Bekenntnisakte, auch kein „es bedeutet", sondern sie wollen „in der Zeit die Ewigkeit erleben." Sie kommen aus der Grundstimmung seiner Kunst, die Kontemplation ist, Aufgeben des Individuums. Nicht nur an die Abstrakten wie „Frühmesse" ist dabei zu denken, wo mit blau und rotem Klang tägliches Blutopfer leuchtet, indes grünlichen Scheines der späte Mond dem grauenden Tage weicht, oder an den Entwurf zu den Chorfenstern für Chur, die von farbigen Protuberanzen wallen, sondern auch dort, wo figürlich dargestellt wird, wirkt niemals Handlung oder Erzählung, gilt es nicht die Person, den Einzelnen, sondern das Eine, das Verbindende, was über der Zeit ist. Der Parallelismus, der schon in früheren Bildern („Contemplazione" 1906) auftaucht und dann viele Werke beherrscht, er ist ihm in der Sakralkunst, dem Davoser Krematoriumsbild, den Glasfenstern in Küblis zum Mittel geworden, das Einzel-Ich in seiner Bedeutung zu verkleinern, über die Individuation hinauszugehen in das Grenzenlose. Er wagt es, in dem Bild von Davos die sechs betenden Gestalten vom Beschauer abzuwenden, ihnen das Antlitz zu nehmen; denn ein Mensch ohne Gesicht ist kein einzelner mehr, er ist nur durch das, was ihn mit den andern verbindet. Diese Epheben und Jungfrauen auf dem tiefen Blau des ungeheuren Raumes, betend vor dem Unendlichen, sind gereihte Garben auf dem Feld, wo kein Du mehr gilt und kein Ich.

Seit diesem Bild wußte man, daß hier ein Wandstil von neuer, ergreifender Wirkung wächst, ein Stil, der über Mittel Gewalt hat, die im Irrationalen wirken und darum so unentrinnbar sind. Er erzählt nicht, er verlangt nicht einer Geschichte zu folgen,




Augusto Giacometti. Glasmalereien in der St. Martinskirche in Chur. 1918.



Augusto Giacometti. Maria und das Kind. 1920.



Augusto Giacometti. Siena. 1918.

eine Allegorie zu enträtseln, er hüllt in den weiten Sternenmantel einer gnadenvollen Versenkung. Und dies allein durch das sichere Wissen von der mystischen Macht der Farbe. Wer im Züricher Kunsthaus von den Tafeln des Witz, des Hans Fries, des Nelkenmeisters und aller der in die Bescheidung einer frommen Anonymität eingegangenen anderen zu der zeitgenössischen Ausstellung kam, der fand in Giacomettis „Maria mit dem Kind" mit freudiger Betroffenheit einen Spätling jener heiligen Kunstübung. Ein orangener Schein, Maria in leidahnender Versunkenheit das Kind betrachtend, das vor ihr auf dem Boden kauert, auch dies orangenleuchtend wie ein von seinem Stamm getrenntes Reis. Um beide her eine Glut von Rot bis zum tiefsten Blaugrün, von Wundern der Verzückung ein überbordend Maß. Wer so in einem leuchtenden Ring wohnt, dem bietet sich das Glasfenster als gemäßes Material. Was in St. Martin zu Chur aus kühler Wand wie Mosaike von edlen Steinen strahlt, das wirkt an Sattheit und Kraft wie Fenster alter Meister im Dom zu Augsburg oder Ulm. Da flimmert es in den umrahmenden Borden im Widerspiel von Kühl und Warm, alles scheint im Wachsen und Wuchern; offen und schwebend führt es zu den Bildern: bei den Hirten herrscht das Lila der erwartenden Ahnung, im Mittelstück rauscht die rote Glut der Erfüllung auf und rechts prangt hieratisches Goldgelb, Macht und Glanz der Welt in Anbetung des Geistes. Das Kind aber, um das all diese Pracht entfaltet wird, ruht überdunkelt, fast verborgen. So ist malerisch der Gedanke des Mystikers gefaßt, daß Gott erst ist im Menschen, der ihn erkennt. Die bereitschaftsvolle selige Schau, die rotaufglühende Anbetung Marias und der Engel ist des Wunders Gegenwart.

Man fühlt, daß hier aus der farbigen Vision erst die Form gerann, daß diese Werke die Umkehrung einer vor einem Jahrhundert geübten Monumentalkunst darstellen, die den gezeichneten Karton eigentlich nur kolorierte. Da aber diese Vision wieder nur das Kleid ist, in das eine Erregung der Seele sich hüllte, so sind es nicht dekorative Werke, die sie bestimmen, Reiz von Einzelheiten, geschmackvolle Fleckenwirkungen; es geht um den einen, ungeteilten Ausdruck, den vollen Akkord, den mächtigen Aufschwung. Deshalb komponiert Giacometti auch in der Außenarchitektur niemals vom Teil aus, sondern vom Ganzen. Ihm hat die Aufgabe, einen alten Bau wie den „Rüden" in Zürich zu bemalen, nicht den Sinn, die Fläche aufzulockern oder zu gliedern, sondern sie zu einem einzigen Klang zusammenzunehmen, sie inmitten eines grauen Häuserfeldes zu einer Insel der Festlichkeit zu machen. Deshalb diese Tuba eines Rotes von unerhörter Pracht, anschwellend und abklingend, eine einheitliche Tapisserie von Ranken und Blumen, kaum hervortretenden Figuren, im ganzen eine Verherrlichung des Lebens, des Fließens, des Werdens inmitten des Steines und der Erstarrung. Im gleichen Geist denkt er auch einen Schmuck des Fraumünster-Kreuzganges. Auch da empfindet er nicht das Einzelne, nicht die Felderaufteilung, sondern den Rhythmus des Ganzen, diesen Zug, dies Pilgern, das Wandern der spitzen und runden Bögen. Und das gibt der Komposition dieses Konkurrenzentwurfes das Motiv: wie Kaiser Rudolf mit Reisigen ins Kloster einzieht oder wie Reliquien auf frommen Schultern zu geheiligter Bestattung finden. Alles in der verhaltenen Pracht des Fresko, alles auch hier empfunden aus einem einzigen Klang, einem fürstlichen Gelb versunkener ritterlicher Herrlichkeit.

So spricht er die Laute vieler Zeiten; denn seine Kunst ist ein unmittelbarer Abglanz jener Schichten, aus denen auch die Worte erst als Blüten wachsen, die sprießen, welken und anderen weichen je nach den Gezeiten; und sie ist damit ein Gleichnis dafür, wie ein Namenloses ewig ist im Wechsel der Gestalten.

Heinrich Nauen

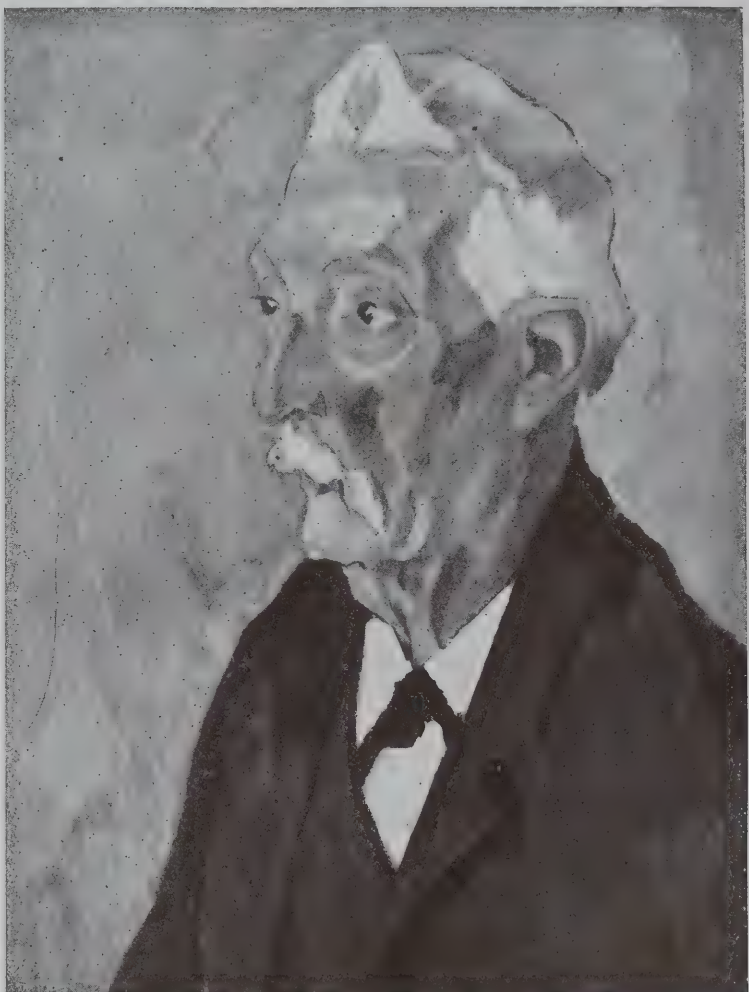
Von EDWIN SUERMONDT | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln und einer Abbildung im Text

Einer Dame, die ihn fragte, wie Malerei am beſten lehrbar und lernbar ſei, gab Nauen einmal die Antwort: „Überhaupt nicht! das iſt angeboren“. Es gibt nicht viele, ſelbſt in unſerem Zeitalter der Autodidakten nicht, denen ein ſolcher Ausſpruch ſelbſtverſtändlich, ohne eine Spur von Anmaßung, über die Lippen gehen darf. Für Nauen iſt dies gelegentlich hingeworfene Wort im höchſten Maße typiſch mit ſeiner leidenſchaftlichen und ſtolzen Ablehnung alles deſſen, was nicht organiſch gewachſen, ſondern angelernt, abgeſehen, Manier, irgendwie „akademiſch“ iſt und die Kunſt beſtenfalls zu einem ſchmückenden Spiel erniedrigt, während ſie ihm — wie jedem echten Künſtler — Weihe, höchſtes Menſchentum, geſteigertes Erleben bedeutet. Und es iſt typiſch für ihn in ſeiner immanenten Tragik: was an Qual darin liegt und an erbittertem Ringen, an Kämpfen und Niederlagen, an Anfeindungen und tiefſter Einſamkeit, das hat Nauen durch lange, ſchwere Jahre wie kaum einer an ſich erfahren. Es iſt der auszeichnende Fluch jedes Eigenen, daß er zum Alleinſein verurteilt iſt. So fand der knapp 18jährige Jüngling in Düſſeldorf nicht den Malerfreund, den er ſehnſüchtig ſuchte, und die Akademie, die ihm nicht einmal techniſch Brauchbares vermitteln konnte, gab ihm Steine ſtatt Brot. Einſam blieb er ſpäter als Meiſterſchüler des von ihm perſönlich hochverehrten Grafen Kalckreuth, und ein ſchmerzlicher Bruch mußte ihn aus dieſer „Sackgaſſe“ retten. Dann kam die Zeit, wo er, ganz auf ſich geſtellt, in Belgien lebte, und die böſen Jahre in Berlin. Die laute, haſtige Stadt des Betriebs um der Betriebſamkeit willen, dieſe mit Getöſe leerlaufende Maſchine, mußte Nauen ſo weſensfremd ſein, daß es wohl nicht der häßlichſten Äußerungen des dortigen genius loci bedurft hätte, die Sehnſucht nach ſeiner niederrheiniſchen Heimat in ihm übermächtig werden zu laſſen. Als habe ein geheimnisvoller Inſtinkt ihn geleitet, die tiefe Abgeſchiedenheit der Waſſerburg im Ried aufzuſuchen, weil die Zeit erfüllt war, hat er aus dieſer Berührung mit dem mütterlichen Boden, antäusgleich, die Kraft gezogen, die ſchönen Verſprechungen ſeiner Jugend mit der Erfüllung des Mannesalters zu krönen. Von hier datiert der eigentliche „Nauen“.

Es iſt nicht müßig, wenn hier die innere große Vereinſamung, zu der ſich häufig auch die äußere geſellte, ſo herausgeſtellt wurde. Nauens ſinguläre und etwas abſeitige Stellung in der modernen Kunſt, Art und Tempo ſeiner Entwicklung, ſowie das ſpezifiſche Gewicht ſeines Werkes laſſen ſich nur von hier aus richtig würdigen. Die Beurteilung einer Produktion, die dem Ausſtellungsbetrieb unſerer Tage mit ſo entſchloſſener Bewußtheit fernſteht, wird nur dann eine gerechte ſein, wenn man ihr Weſentliches an den Quellen aufſucht und dafür vieles eliminiert, was ſich ohne oder gegen den Willen des Künſtlers durch lange Jahre auf mancher gelegentlichen Kunſtſchau und in allerlei Kunſthandel herumtrieb. Nauens Freunde haben oft mit Bitterkeit das Unrecht empfunden, wie dadurch das Bild ſeines Schaffens entſtellt wurde: unfertige, dem gutmütigen Künſtler im Atelier abgedrungene Leinwände, oder in Stunden ſchnell herunter gemalte Skizzen — für ihn nur Wegweiſer und Brücken zu farbigen und kompoſitionellen Problemen ſeiner großen Bilder, — hingen zwiſchen den (ebenfalls unfertigen) Elaboraten eilfertiger, von der Ausſtellungsfurie gejagter Zeitgenoſſen, galten weiten Kreiſen kraft Format, Ölfarbe und Katalog als „Bilder“, und nur die Eingeweihten wußten, daß hier nicht, wie bei den Nachbarn, Endgültiges gegeben war. Das Endgültige, das „fertige Bild“ — man denkt an Cézannes „wie die alten Meiſter in den Muſeen“ — das iſt das oft ausgeſprochene Ziel von Nauens Kunſt, und wir werden ſehen, wie er, in ſeiner Einſiedelei vergraben, taub gegen die Lockungen eines falſchen Ruhms und eines lärmenden Merkantilismus, darum in ungeheurer Zähigkeit gerungen hat.



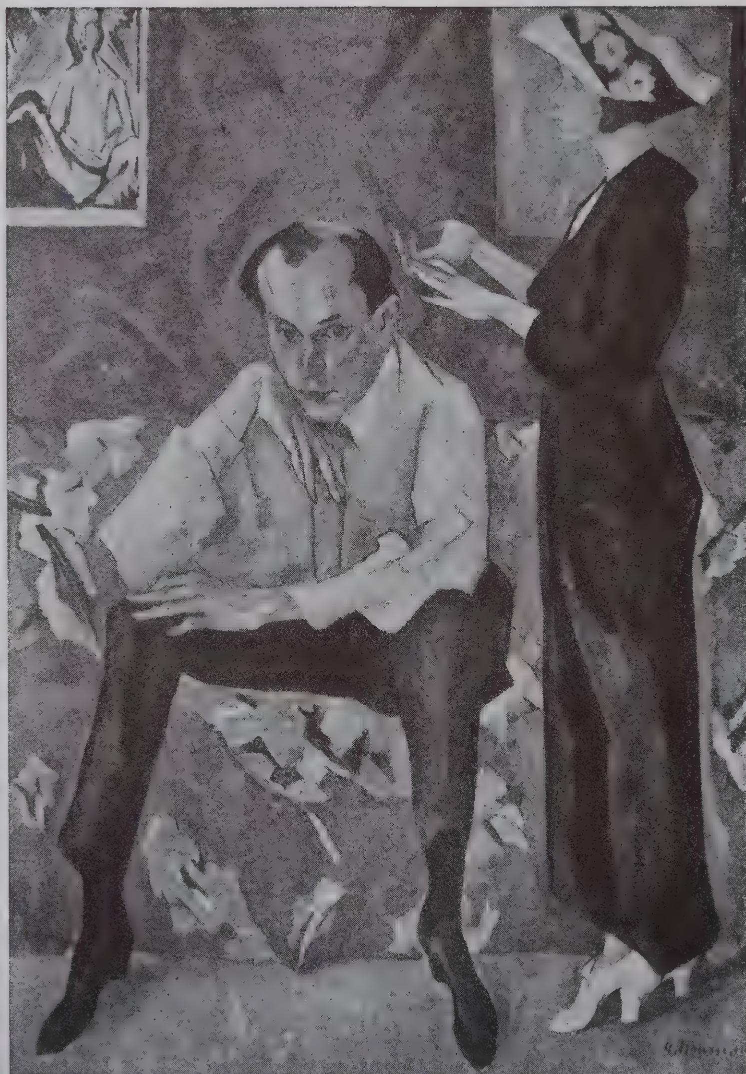
Heinrich Nauen. Frauen auf dem Acker. 1914.



Heinrich Nauen. Bildnis. 1912.
Slg. Dr. Kaesbach, Erfurt.



Heinrich Nauen. Bildnis. 1914.
Kunsthalle, Düsseldorf.



Heinrich Nauen. Ehepaar Heckel. 1914.
Slg. Kaesbach.

Über Nauens erste Entwicklungsperiode, die etwa von 1898—1910 reicht, sind Märchen im Umlauf, die deshalb nicht wahrer werden, weil sie zählebig sind. Den unleugbaren, starken und Jahre nachhaltenden Einfluß, den van Goghs Kunst auf ihn ausübte, hat man auf die unsachlichste Art gegen ihn ausgeschlachtet. Statt die Erklärung in der Gleichartigkeit der Rasse, des Temperaments, der künstlerischen Konstitution und der Weltanschauung zu suchen, entrüstete man sich über Plagiat.

Es ist immer von großem Reiz zu sehen, wie ein junger Künstler sich mit einem älteren auseinandersetzt, vorausgesetzt, daß er nicht in seinem Vorbild stecken bleibt, und wir haben erst kürzlich die schmerzliche Freude gehabt, bei dem zu früh verstorbenen Wilhelm Morgner einen dem Nauens ganz ähnlichen Entwicklungsgang festzustellen. Was aber soll man sagen, wenn Leute, die ausgerechnet Brockhusen sammelten, Nauens Bilder jener Epoche als „Imitationen" ablehnen zu sollen glaubten?! War es so schwer, an der Qualität dieser gefühlten Form und differenzierten Farbe zu merken, daß es sich unmöglich um sklavisches Nachbeten handeln konnte? Nachzuempfinden, wie er sich schrittweise von seinem Mentor entfernte? Das große Erntebild von 1909, der Schlußstein der Reihe, ist ein letzter „Hommage à van Gogh", gleichzeitig aber so voller neuer Ansätze, daß man heute nicht mehr begreift, wie man das in Deutschland übersehen konnte; in Paris war das bekanntlich anders, und Matisse, der den unbekannten Deutschen freudig beglückwünschte, wäre wohl sehr erstaunt gewesen, das Urteil des Vaterlandes über seinen Propheten zu vernehmen. In diesem Zusammenhang sei als Kuriosum erwähnt, daß die erste Studie zum „Grabenden Bauer" — auf der Rückseite einer Postkarte — durch den Poststempel von 1904 genau datierbar ist. Eine farbige Skizze dazu entstand noch im gleichen Jahre. Erst im folgenden aber sah Nauen seine ersten van Goghs — in Hagen, nicht in Paris, wo ihm bei seinem frühesten Aufenthalt Degas den stärksten Eindruck gemacht hatte. Und gerade bei diesem „Grabenden Bauer" ging, als das schöne Bild fertig war, der Rummel los, und das hämische Witzwort „Nauen gräbt van Goghs Grab" gab allen, die es kolportierten, das Gefühl angenehmer Überlegenheit. Es ist wohl unnötig, die offenen Türen der Legendenbildung weiter einzurennen. Wer die frühesten lavierten Federzeichnungen kennt, die der mit moderner Kunst gänzlich unbekannte Akademiejünger in seinen Mußestunden machte, jene merkwürdigen Blätter, deren aufgeregter Strich nach prägnanter Formgebung und Bildwirkung zugleich strebte, der wird als Selbstverständlichkeit empfinden, was Nauen über sein erstes Erleben van Goghs sagte: „Mir war, als nähme mich ein gleiches Wegs daher gehender Freund bei der Hand und zöge mich eine Strecke mit."

Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ein gemeinsamer Freund mich im Spätsommer des Sonnenjahres 1911 in Dilborn einführte, als Nauen diese erste „Strecke" gerade durchlaufen hatte, und der Aufstieg seiner Mannesjahre sich bei ihm ankündigte. Zwar waren im Atelier, wie rückschauende Erinnerung feststellt, Ölbilder nur spärlich vertreten, und Werke seiner früheren Zeit fehlten, bis auf wenige köstliche graphische Sachen fast ganz — bei einem Künstler, der noch keinen festen Kunsthändler hatte, gewiß eine auffallende Erscheinung. Wenn man aber weiß, daß Nauen der treueste Mitarbeiter seines Ofens ist und noch kurz vorher fast die ganze Produktion von 1910 vernichtet hatte, erklärt sich auch dieser Umstand. Dafür gab es Aquarelle, ganze Haufen, viele Dutzende, vielleicht Hunderte aus seiner letzten Zeit. Überall lagen die losen Blätter, in Stapeln auf Tischen und Stühlen, viele auch, und darunter die herrlichsten Dinge, zerknittert in Ecken und Winkeln. So etwas von Intensität, von Konzentration, von Leuchtkraft und Farbenklang des Aquarells hatten wir noch nicht gesehen. Das war wirklich der „geborene" Maler! Mein Begleiter tat in seiner Begeisterung den hübschen Ausspruch: „Wer als Kunsthistoriker späterer Zeit da nicht den Jahrgang 1911 herausschmeckt, hat seinen Beruf verfehlt." Und in der Tat: all diesen motivisch so einfachen, in ihrer Struktur so wundervoll erfaßten Landschaften, diesen Terrainwellen und Rainen, Äckern und Feldwegen, den Getreidehaufen und Viehherden und Erntearbeitern —

allen Blättern gemeinsam war das hymnisch brausende Leuchten, die mächtige Sonne. Wo barg der stille, fast schüchterne Mann an unserer Seite diese Gluten?

Die starken Eindrücke des Dilborner Auftakts wirkten weiter. So viel stand fest: Hier war ein Maler von einer ganz seltenen Begabung für die Farbe, eine für Valeurs und Nuancen ungemein empfindliche Netzhaut — das konnte man bis in die Schwarz-Weiß-Blätter verfolgen. Und es war ein Echter, der, woher er auch kommen mochte, unzweifelhaft eigene Wege ging, ein Leidenschaftlicher, der es bitter ernst nahm mit seiner Kunst, ein Liebender, der sich an das Leben und die Dinge inbrünstig hingab, sie vergeistigte und erhöhte. Wohin würde sein Weg führen? Die Überraschung ließ nicht lange auf sich warten; schon gegen Ende desselben Jahres schickte Nauen zwei Bilder nach Berlin, die selbst bei manchem seiner Freunde peinliches Befremden erregten. Die Figuren waren merkwürdig verbogen und gequält, erschienen wie aus einer dunkeln Absicht verzeichnet. Es war der neue Stil, der sich ankündigte, und hier, wie überall, wirkte er zunächst aufreizend. Heutzutage, wo jeder Feuilletonist die Schlagworte des Expressionismus aufsagen kann, begreift man kaum noch das Aufsehen, das diese harmlosen Bilder („Mädchen mit Broten" und eine „Kuhherde") erregten. In Deutschland war die Bewegung damals noch zu neu (obwohl sie bald darauf überall mit Macht einsetzte), aber in Paris hatten schon fünf Jahre vorher die Braque, Herbin, Picasso, Dufy, Derain, Delaunay und wie sie alle hießen, — fast alle ohne sich zu kennen, also ganz unbeeinflußt von einander — in dunkelm Drange ihre impressionistischen Eierschalen abgeworfen und Bilder gemalt, die den Nauenschen in allem Wesentlichen absolut entsprachen. Diese Verwandtschaft war mir, als ich auf den Wunsch des Künstlers die Bilder besichtigte, sofort klar und ein Beweis ihrer innern Notwendigkeit. Darüber hinaus aber enthielten die Bilder Nauens ein geheimnisvolles Etwas, das jenen französischen Bildern nicht eignete, etwas Unbefriedigtes, ein den Rahmen Sprengendes, einen Drang — ja, wohin? Die Antwort war nicht so leicht zu finden, aber eines Tages stand sie unverrückbar fest: nach der großen Fläche, der Wand, der Monumentalität. Es galt nun, den Raum zu beschaffen, an dem der 31jährige seine Kräfte messen konnte.

Anfang Januar 1912 erhielt Nauen die Anfrage, ob er einen Saal im Seitenflügel der Drover Burg ausmalen wolle, und er antwortete prinzipiell zustimmend und sehr begeistert. Der Raum, der durch seine Benutzung als Obstspeicher arg herunter gekommen war, sollte hergerichtet und mit einem Zyklus des Landlebens geschmückt werden, ein Vorwurf, den das bisherige Oeuvre des Künstlers geradezu herausforderte. Nach der ersten Besichtigung schreibt Nauen am 17. Januar „beglückt und zukunftsfroh", er finde den Raum — dessen wohlige Proportionen des beginnenden 18. Jahrhunderts auch seine Entstellung nicht zerstören konnte — „ganz herrlich", und mit schöner Selbstverständlichkeit reißt er seine ganze Gestaltung an sich. Natürlich hat er bereits „viele Pläne" für seine Bilder, weiß jetzt schon, daß „die Stärke der Farbe und ein großer Rhythmus Ruhe und Harmonie ergeben" sollen — darüber hinaus aber projektiert er an einer architektonisch mißlichen Stelle eine Eichenholzverkleidung, die er zeichnen, dann einen scharf grünen Kachelofen, den er entwerfen wird, optiert der einheitlichen Beleuchtung wegen für Kälkung der alten Balkendecke — kurz, der Raum steht schon nach dem ersten Besuch als Ganzes vor seinem innern Auge. Mit prachtvoller Energie schreitet er weiter: ein maschineller Einbau muß ihm geopfert werden, so erzielt er Raum für ein sechstes Wandbild und eine geschlossenere Wirkung. Und schon nach drei Wochen, in einem Brief vom 5. Februar, ist die definitive Lösung beschrieben. Er hat eine Zeichnung für eine große figürliche Kachel beigelegt, die er selbst modellieren und in Farbe setzen will. Eine Reihe anderer Details sind erledigt. Typisch für Nauen aber ist die Art, wie er den im ersten Brief angekündigten „großen Rhythmus" erreichen will: „Ich habe die Bilder in ihrem Grundton so verteilt, daß ich damit sehr farbig gehen und doch eine Gesamtharmonie erzielen kann, denn das Ganze



Heinrich Nauen. Aquarell. 1919.
Slg. Prof. Alfred Fischer, Essen.



Heinrich Nauen. Aquarell. 1920.
Bes. Architekt Breuhaus, Köln.



Heinrich Nauen. Landschaft. 1919.
Slg. Otto Weißkopf, Barmen.



Heinrich Nauen. Der barmherzige Samariter. 1920.

muß ruhig und groß wirken, und habe auch mit den Farben auf die Lichtwirkung der Fenster der verschiedenen Himmelsrichtungen Rücksicht genommen, was sehr wichtig ist." Folgt im Text ein flüchtiger Grundriß des Raums mit seinen Lichtquellen von drei Seiten und der angemerkten Farbfolge der Bilder „gelb, grün, blau, rot, orange, gelb". Dann: „So gehe ich mit Gelb von der gelben Eichenholzwand weiter und komme mit Gelb wieder dahin zurück. Ich glaube, von diesen Voraussetzungen aus komme ich am besten zu einer harmonischen Bewegung, sowohl in der Farbe wie der Linie." Deutlicher als durch solch originellen Lösungsversuch kann ein Maler gar nicht ausdrücken, wie sehr die Farbe ihm Ausgangspunkt und Leitstern bei seinem Schaffen ist. Und blickt man auf die gewählte Reihenfolge, so erstaunt man vor dieser kosmischen Intuition: die Dreiergruppe vom Gelb weg und die andere zum Gelb hin sind so in der Skala des Regenbogens enthalten — ein sicher unbewußtes, aber geradezu geniales Mittel, den Blick des Beschauers weiterzuführen. Dasselbe Ziel verfolgten dann kompositionelle Elemente: auf ein „aktives" Bild sollte jeweils ein „passives" folgen. Wie in dem berühmten Distychon vom Hexameter und Pentameter sollte in den einen der Bewegungsfluß — von rechts unten nach links oben — steigen, um in den andern — von rechts oben nach links unten — herabzusinken.

Es ist merkwürdig, daß in diesem Stadium der Vorarbeiten von den Themen der Bilder noch mit keinem Worte die Rede ist. Trotzdem wäre es verkehrt, der Betonung formaler und farbiger Probleme eine Gleichgültigkeit gegen das Inhaltliche zu entnehmen. Nur paßte, wie sich bei einer bald erfolgenden Zusammenkunft herausstellte, dieser Phantasie, die ihren ersten großen Flug in Freiheit unternehmen wollte, die Beschränkung auf das rurale Thema nicht. Nauens Gegenvorschläge waren allerdings eine geradezu verblüffende Zumutung: Amazonenschlacht, Gartenbild, Badende Frauen, Interieur, Erntebild, Pietà. Ein Zyklus ohne begriffliche Bindung — von Giotto bis auf unsere Tage war das etwas Unerhörtes. Würde das nicht bestenfalls ein „schönes Ungeheuer" geben? Die mitgebrachten Skizzen besiegten aber alle Bedenken, und das Resultat — um das vorwegzunehmen — hat Nauen rechtgegeben: vor dem pantheistischen Schwung und der höheren Ordnung dieser Welt hat noch niemand das Gefühl von etwas Diskrepantem gehabt.

Wie ein Berserker stürzte sich Nauen in seine Arbeit, aber so leicht und schnell ihm Erfindung und Aufbau seiner Kompositionen geglückt waren, so langsam und unendlich mühselig gestaltete sich die Vollendung. Noch am 5. März 1913 (!) muß er schreiben: „Bei dem was ich anstrebe, schwinden alle vorgefaßten Begriffe. Und nur Zeit behalten, um die Sachen so zu vollenden, wie ich muß, so werde ich zu einem schönen und klaren Abschluß kommen. Da ist nichts Getuschtes mehr, alles bleibt klar und einfach, aber bis dahin ist ein weiter Weg, davon kein Mensch eine Ahnung hat. Darum zeichne ich viel, sehr viel . . . man soll erkennen, daß eine Kunst da ist als Ausdruck unseres Lebens und daß diese Kunst ebenso reich und stark ist wie unser Leben." Einen noch tieferen Einblick in die Werkstatt dieses Geistes gewährt folgende frühere Briefstelle: „Und dann geht es bei mir von der Einfachheit der Anschauung des rein Bildlichen in den Skizzen, im Bild erst zu einer Vielheit, so daß ich erst ganz durch die Dinge durchmuß, um zu einer Klarheit und Einfachheit zu kommen. — Sehen Sie, bei uns predigt man Stil als Sehnsucht der Jungen, aber diese Jungen arbeiten verflucht leicht, sie stilisieren, das heißt eine äußerliche Verrohung des Bildhaften. Das sieht so groß und frei aus, fast so wie große Kunst, und diese Leute genießen noch den Ruhm bahnbrechender Genies, um dann nach zehn Jahren brave, biedere Erlernaturen zu sein oder Tapetenfritzen, natürlich dekorativ als Lebensprinzip. Oh, das ist so scheußlich bei uns in Deutschland, denn die Leute vergessen immer, daß große Kunst nur an der tiefsten Erkenntnis der Form und der Farbe geboren werden kann, und dann ist das Dekorative das allergemeinste in der Malerei. —" Emotionierter und wahrhaftiger, als er es selbst hier tut, kann man Weg und Ziel von Nauens Kunst nicht erklären. Es ist dasselbe, was Nietzsche einmal so ausdrückt: „Der Weg zum Stil

muß gemacht, nicht übersprungen werden.“ Wer stilisiert, der „überspringt“ und gibt eine Lüge aus Impotenz. Und eine sehr kurzbeinige dazu, denn seine „Einfachheit“ wirkt leer, seine „Klarheit“ arm; und daß der große Stil nur auf dem Wege der Qualität („der tiefsten Erkenntnis der Form und der Farbe“) ergangen werden kann, daß somit Qualität und Echtheit aufs engste verknüpft sind, ist nur Richtungsfanatikern nicht klar zu machen. Man kann nur lächeln, wenn man immer wieder die ungeduldige Frage hört, ob Nauen Expressionist sei? Wie kann es für einen, dem die Kunst reiches und starkes Leben bedeutet, auf das Etikett ankommen? Vielleicht ist er's in einem reinern Sinn als viele, die sich so nennen. Ja, es könnte sein, daß er — wie kürzlich noch Iwan Goll — die Formlosigkeit vieles offiziellen Expressionismus' als störend empfindet und sich mehr zum Kubismus Picassos (dessen Kunst „Leben in sich trägt“) hingezogen fühlt, — ohne natürlich auch nur den Versuch zu machen, jenem auf Wegen zu folgen, die „nicht die seinen sind“. Wichtiger für die Beurteilung Nauens als die Frage nach seinem Richtungsbekenntnis dürfte jede beliebige charakteristische Kleinigkeit sein, etwa die unscheinbare Tatsache, daß er bei der Signierung seiner besten Bilder manchmal auf Schwierigkeiten stößt: wie durchorganisiert, wie abgewogen in Form und Farbe muß eine Fläche sein, daß man schon den simpeln Namenszug als Gleichgewichtsstörung empfinden könnte! Aber das sind gerade die Dinge, die in Deutschland der heftigsten Ablehnung begegnen: „deutsche Tiefe“ schreit über Oberflächenkunst, Geschmäcklertum, Manierismus und verficht das Recht auf ihr Eigenkleid. Die ahnungsvollen Engel! Sie wissen sehr wohl, daß ihnen eine solche Höhe malerischer Qualität versagt bleibt, aber sie wollen nicht wahr haben, daß in dieser Qualität, die „erst ganz durch die Dinge durchmußte“, die höchste künstlerische Weisheit steckt.

Als Nauen nach anderthalb Jahren seine Riesenaufgabe bewältigt hatte, saß er fest im Sattel, und seiner nun folgenden gradlinigen Entwicklung möge nur ein kurzer Abgesang folgen. Seine aufgespeicherte Kraft entlud sich in einer Reihe köstlicher Bilder; der repräsentativste Markstein dieser Etappe ist wohl das prachtvolle Musikbild bei Geller in Neuß. Seine Komposition ist noch flüssiger geworden, einfacher, abgeklärter, neigt nicht mehr zu Überladung wie teilweise noch auf den Drover Bildern. Die Farbe beginnt von ihrer früher manchmal exzessiven Sinnenfreudigkeit einzubüßen, ist temperierter, sozusagen — man verstehe das sehr cum grano salis — abstrakter, womit beileibe nicht eine Verarmung angedeutet werden soll . . . es ist, als sehe Nauen die Dinge jetzt durch ein anderes Medium, aber das Auge hat darum nichts von seiner Kraft verloren. Gleichzeitig schärft sich die Zeichnung zu immer höherer Intensität.

. . . Dann riß auch ihn der Krieg aus seinem Schaffen heraus. Wie sehr er unter dieser Zeit gelitten haben muß, zeigt eine Vision vom Kriege, die der Heimkehrer malte, ein Bild von geradezu scheußlicher Eindringlichkeit, das man allen Kriegshetzer-Vereinigungen als Plakat warm empfehlen könnte. Aber allmählich fand er sich wieder, wie sehr, zeigte das prachtvolle Musikerporträt und die großen Bilder auf der Düsseldorfer Ausstellung 1920. Obwohl man Nauen mittlerweile zu den anerkanntesten Künstlern des Westens zählen darf, sind diese großen Leinwände seltsamerweise von der Kritik nicht ohne Widerspruch hingenommen worden. Die Flügelbilder zwar, Tanz und Musik, fanden ungeteilte Bewunderung, aber mit dem Hauptbild konnten sich die wenigsten befreunden, obwohl man auch hier viele schöne Einzelheiten zugab. Nun ist es sicher, daß die Behandlung der riesigen roten Hintergrundsfläche mit ihren Tönungen vom leuchtendsten Karmin bis zum satten Purpur oder stumpfen Ziegelrot ein koloristisches Meisterstück ist, daß der kühle Perlmutterton des Frauenleibs herrlich gegen diese warme Fläche steht, daß die fabelhaften, weisenden Hände des Clowns nur bei manchen Kokoschkas ihresgleichen haben, und daß der Vorhang links Ehmckes ganzes Entzücken sein müßte — mit diesen Feststellungen wäre aber nichts gewonnen, wenn das Bild als Ganzes auseinander fiele. Die das so empfinden, stoßen sich vermutlich — wenn



Heinrich Nauen. Pierrot. Ausschnitt. 1920.
Slg. Heß, Erfurt.



Heinrich Nauen. Tanz. 1920.
Slg. Heß, Erfurt.



Heinrich Nauen. Badende. Ausschnitt. 1921.
Slg. Heß, Erfurt.



Heinrich Nauen. Ährenleserinnen. 1921.

auch unbewußt — zunächst daran, daß ein Gemälde solchen Formals mit deutlich agierenden Figuren keinen ablesbaren Sinn hat. Was ist dargestellt? Die Lebensalter? Die Dämonie des Weibes? „Ölbild“, antwortet Nauen. Vielleicht kommt man dem Gehalt des Bildes am nächsten, wenn man es als den Niederschlag einer musikalischen Erschütterung bezeichnet. — Das aber, so antwortet die Kritik, ist just ein Thema, auf das der Nauen, den wir kennen und lieben, nicht verfallen durfte; es ist für ihn abwegig und darum mißlungen. — Wenn man freilich in Nauen hauptsächlich den Maler strotzender Stilleben und leuchtender Landschaften sieht, ihm mit dem Vorurteil naht, daß er als Rheinländer heiter und sonnig zu sein habe, wird man mit seiner neuesten Schöpfung wenig anfangen können. Aber dann soll man auch die Konsequenz ziehen und seine sämtlichen hier erwähnten Hauptbilder ebenfalls ablehnen — mit diesem fiktiven Nauen haben sie ebensowenig zu tun wie etwa seine oben wiedergegebenen Briefstellen. Für uns bleibt Nauen auch in diesem, seinem vielleicht schönsten Bilde der schwerblütige Nachfahr derer von Calcar und Xanten, weit und sehnsüchtig wie die niederrheinische Ebene, durch deren Gewölke nicht allzu häufig die lachende Sonne scheint. Der jetzt 40jährige Meister aber wird unbekümmert um Lob oder Tadel seinen Weg vollenden.



Heinrich Nauen. Mann und Pferd. Lithographie.

O. Coubine

Von ANDRÉ THÉRIVE | Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Wenn unſere Zeit auf ein Verdienſt Anſpruch erheben kann, ſo iſt es, denke ich, auf das, mehrere Bahnen auf gut Glück verſucht zu haben, manchmal zwar ganz erfolglos, aber immer mit Kühnheit und Inbrunſt. Wir ſind Zeuge zerſtreuter Beſtrebungen geweſen, von denen keine vergebens geweſen iſt, aber von denen mehrere unfruchtbar geblieben ſind; ſeit dem Ende der impreſſioniſtiſchen Periode ſind die Verſuche augenſcheinlicher geweſen als die Reſultate. Heute indeſſen kann man endlich Künſtler finden, die durch den Ernſt und das Endgültige ihres Werkes die Grenzen der Malerei erweitert zu haben ſcheinen. Unter ihnen würde wohl Coubine der Repräſentativſte der Geſchichte dieſer Zeit ſein. Seine ſchon feſtſtehende Offenkundigkeit und die Erſcheinung der Stabilität, die ſeine Kunſt angenommen hat, erlauben, ihn in die erſte Reihe unſerer Zeitgenoſſen zu ſtellen.

Man begreift kaum mehr, daß ein großer Maler einzig und allein dieſer Aufnahmeapparat ſein kann, dieſes rein empfangende Auge, daß vor 30 Jahren das Ideal der Koloriſten ſchien; dies ſoll indeſſen keine unbedeutende Lobrede auf Coubine ſein, wenn nur in ihm eine ſeltene Vermiſchung von Intellekt und Gefühl bemerkt wird. Er würde ſich nicht damit zufrieden geben allein zum Gefühl zu ſprechen, noch damit allein zum Verſtand. Sein erſter Charakterzug iſt, beſtändig die viſuelle Intenſität zu mäßigen und dieſe myſtiſche Fähigkeit, die ich den Sinn für Raum und Linie eng zuſammen nennen möchte. Im allgemeinen ſind das einander widerſprechende Eigenſchaften, die ein einzelner Menſch ſelten vereinigt zeigt. Aber es genügt ein Porträt von Coubine zu betrachten, eines von ſeinen Frauenbildniſſen, die man in Paris im „Salon des Indépendants“ und in verſchiedenen Galerien ſehen konnte, um leicht nacheinander dieſe verſchiedenen Charaktergrundzüge zu unterſcheiden.

Zunächſt iſt Coubine ein großer Verehrer der Linie. Er zeichnet ſie, weil er ſie ſieht. Um nicht mißverſtanden zu werden: er gehört nicht zu denen, die die Linie im Abſtrakten durch eine eigenwillige Stiliſation konſtruieren. Er iſt im Gegenſatz zu allen Künſtlern derjenige, der zum Beiſpiel am natürlichſten und mit dem Mindeſtmaß an Syſtem das unmittelbare und intuitive Sehen der Kontur erreicht. Dieſe Einfühlungskraft muß eine Beſchränkung der Züge zurückführen, an der man ſeine Akte unter zehntauſenden von Gemälden einer chaotiſchen Ausſtellung erkennen kann. Er übt die „délinéation“ mit einem Geiſt aus, der geleitet — nicht gezwungen — iſt von der Wahrnehmung. Er iſt einer von denen, die nach der romantiſchen und impreſſioniſtiſchen Phaſe, nach der fauviſtiſchen und kubiſtiſchen Erfahrung wirklich von neuem die objektive Exiſtenz der Zeichnung entdeckt haben. Hier muß daran erinnert werden, daß ſein Werk als Zeichner eine Offenbarung für viele war: den Graphitſtift zart und ſchmelzend handhabend oder mit der ſcharfen Klarheit des Silberſtiftes arbeitend, ſtets gibt er ſeiner Kunſt eine einzigartige Kraft von geiſtiger Syntheſe und treuem Realismus. Irgendein Vorwurf von Coubine nachgezeichnet, wirkt, ohne jemals die gezierte Starrheit der Archaiſten zu zeigen, auf den erſten Blick unvergleichlich, tiefdringend und ergreifend, ſogar durch ſeine Genauigkeit, die das Winzigſte ohne Anſtrengung eine geſunde Derbheit erreichen läßt.

Endlich beſitzt Coubine den klaren Blick für das Räumliche. Er iſt in dieſer Hinſicht ganz der Sohn eines Zeitalters, das der Kubismus faſt 15 Jahre beherrſcht hat. Aber weit davon entfernt, die Maſſen mit Hilfe einer ſchwierigen Geometrie, die faſt allein dem Verſtand zugänglich iſt, zu konſtruieren, iſt er einem direkteren Verfahren treu, das, ſo traditionell es ſein mag, ſeine Beweiſe erbracht hat: er überträgt auf die Leinwand das unmittelbare Erlebnis ſeiner Augen. Denken wir dennoch daran, daß er eine beſondere mathematiſche Kultur hat, die er zur Genüge durch ſeine kubiſtiſchen



O. Coubine. Landſchaft. 1921.
Sammlung Parent, Paris.



O. Coubine. Die Spitzenklöpplerinnen von Haute-Loire. 1919.



O. Coubine. Mutter und Kind. 1920.



O. Coubine. Spitzenklöpplerin. Radierung. 1921.
Verlag Le Garrec, Paris.



O. Coubine. Alte Spitzenklöpplerin. 1918.
Sammlung Netter, Paris.



O. Coubine. Akt mit Pelz. 1921.



O. Coubine. Stilleben. 1919.



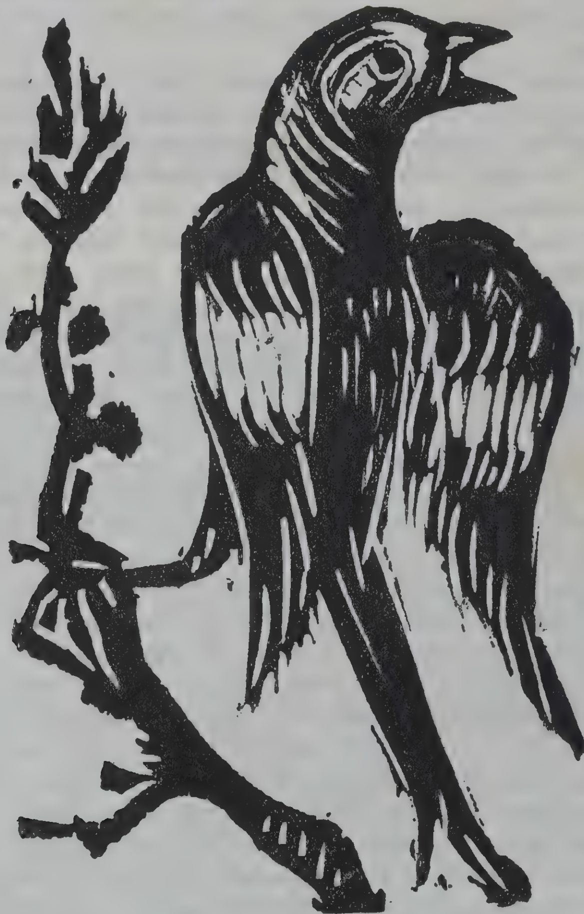
O. Coubine. Stilleben. 1920.

Versuche bewies, um zu erkennen, daß er sich davon zurückziehen mußte. Er ist also der letzte, dem man den Vorwurf der Beschränktheit machen könnte. Er ist das, was wir in ihm sehen, durch die Reife einer langen Erfahrung und durch ernste Versuche geworden. Ich wünschte, daß man auf diesen Gesichtspunkt hin seine Spitzenklöpplerinnen und seine Stilleben prüfte. Es sind Bilder von der gleichen objektiven Realität der dargestellten Gegenstände, deren Zudringlichkeit den Beschauer ergreift: man könnte nicht zweifeln, wenn man sie betrachtet, daß es in diesem Raum drei Dimensionen gibt, in diesem ganzen eine Atmosphäre, in diesen Körpern Schwere, in diesem Auftrag ein Licht, das in sich selbst vibriert. Man wird an die alten Meister, an David und Courbet, erinnert vor solch einem Landschaftsausschnitt, solchen Steinmauern, solchen Möbeln. All das ist in einer so starken und dehnbaren Farbe gemalt, daß man hier lernen kann, die Schwere von der Schwerfälligkeit und die Zartheit von der Künstelei zu unterscheiden. Ich bezweifele es nicht, daß der Zöllner Rousseau einigen Einfluß auf diesen geglätteten und starken Auftrag gehabt hat, die sich den Augen immer wie die Wirklichkeit selbst aufdrängt. In jeder Art erreicht die Stärke der Wahrnehmung die der größten Maler; nicht grundlos verbinden wir die Namen Coubines und Courbets, Courbet der unmittelbarste und stärkste Arbeiter und gleichzeitig der kühnste Träumer. Ich möchte die „Spitzenklöpplerinnen“ dem „Begräbnis Ornans“ als verwandt nebenstellen.

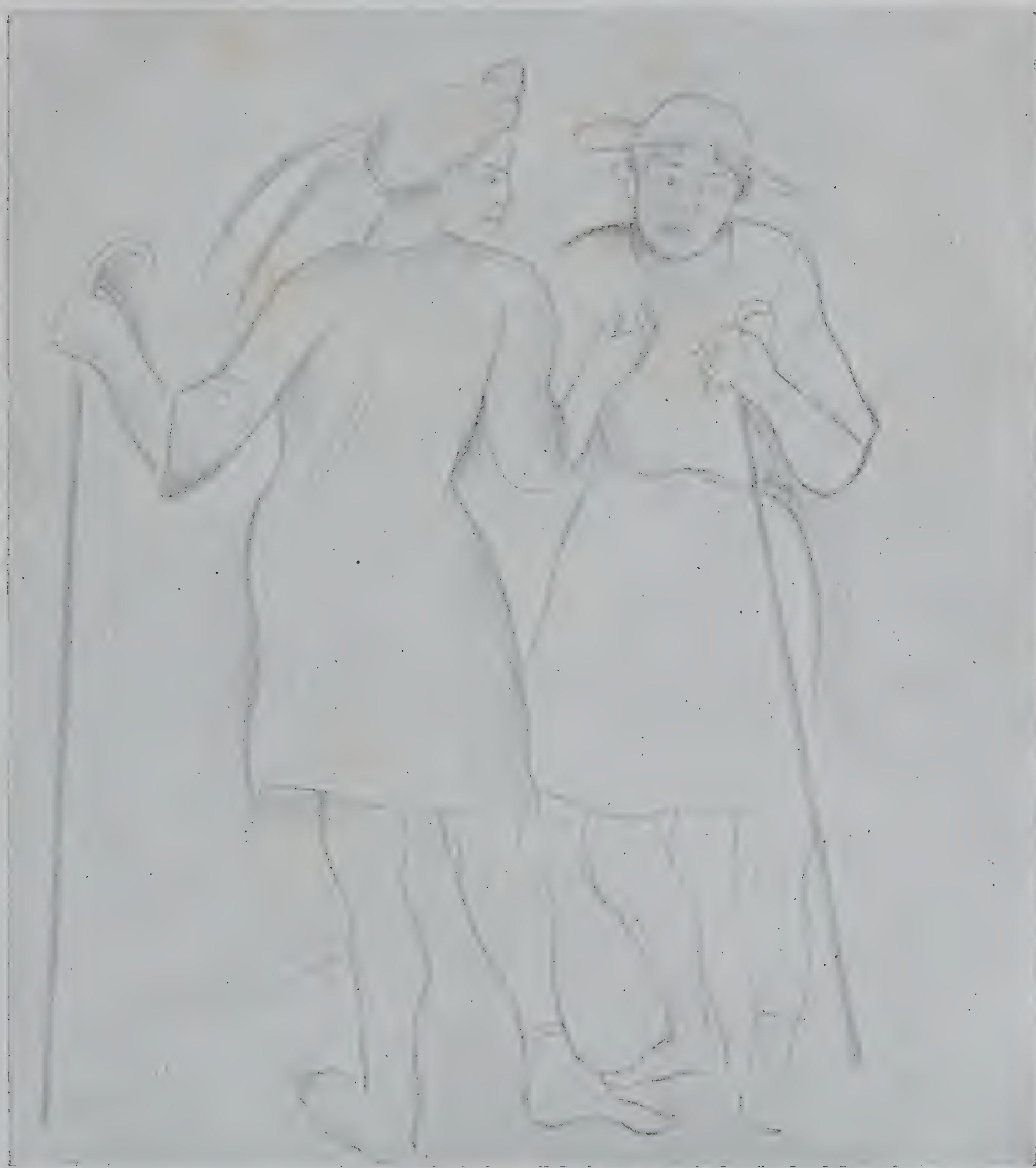
Um den Künstler ganz zu verstehen darf man seine Landschaften nicht unbeachtet lassen. Die meisten mir bekannten sind in Le Velay und der Provence entstanden. Als Tscheche hat sich Coubine erstaunlich in die Atmosphäre dieser beiden so verschiedenen Provinzen eingefühlt. Er hat eine Vorliebe für die Darstellung des Reliefartigen. Seine Linien stellen kahle Gebirgszüge, weite Weideflächen dar. Hier tragen die Bäume selbst ein ewiges Aussehen und bleiben doch, so wie sie nur noch der Pinsel Poussins und Cézannes schuf, Geschöpfe, die von Wind und Wasser leben. Oft erstaunt eine Landschaft in kleinstem Format durch ihre Weite und Fülle des Lichts. Einzig die italienischen Corots geben eine Darstellung dieser zusammengedrängten Bilder, die Coubine in der Gegend von Apt-en-Provence mit wahrhaft seltener Klarheit und Innigkeit gemalt hat. Hier herrscht echter Klassizismus, der nichts destoweniger aus den Erfahrungen des letzten halben Jahrhunderts gelernt hat, in dem, wie es scheint, die Kunst so schnell, so leidenschaftlich, aber auch so verworren gelebt hat. Im übrigen hat das Wort Klassizismus keine Bedeutung, uns genügt in dem Werke Coubines die Kraft und Disziplin wiederzufinden, die ebenso einem Gauguin oder Goya wie einem Perugin eigen ist. Unter diesem Titel kann man leicht die zusammenfassen, die solches Lob verdienen. Niemand wird zweifeln, daß man dann Coubine neben Picasso, sowie ihn seine unvermeidliche Entwicklung jeden Tag klarer umformt, stellen muß. Sehr wenig Maler hüten sich vor dem Fehler schlichte und anmutige Dekorateure zu werden. Sehr wenige vermeiden auch — das ist ein unvermuteter Zug unserer Zeit — den mühelosen Primitivismus, der den der abenteuerlichen Spekulation und Scholastik Müden unter geringen Anstrengungen zu einem Stil verhilft. Sehr wenige endlich entgehen dem überspannten Materialismus, der bis zum exklusiven Kubismus hin und anderen Extremen gewütet hat. Die wahre Formel wird die sein, die die Synthese von Materie und Geist empfiehlt, von intuitivem Naturell und bewußtem Schaffen. Ich glaube nicht, daß man die Kunst Coubines besser definieren kann, in der besonders der Geist lebendig ist und natürlich wie ein Instinkt, in der die unmittelbare Erscheinung und ihre philosophische Vergöttlichung nicht mehr mühselig zusammengebaut ist, sondern fest auf einem neuen und reinen Ausdruck gegründet ist.

Schon jetzt also können wir diesen Maler zu dem Vollbesitz einer Ästhetik begrüßen, die unserer Zeit Ehre macht. Sie verwirrt sich nicht mehr mit Formeln und spekulativen Versuchen, sie ist im Gegenteil aus Erfahrung und Vernunft geboren. Die Kunst kommt also zu einer Tradition zurück, die kaum bisher in den Schatten gestellt ist, und

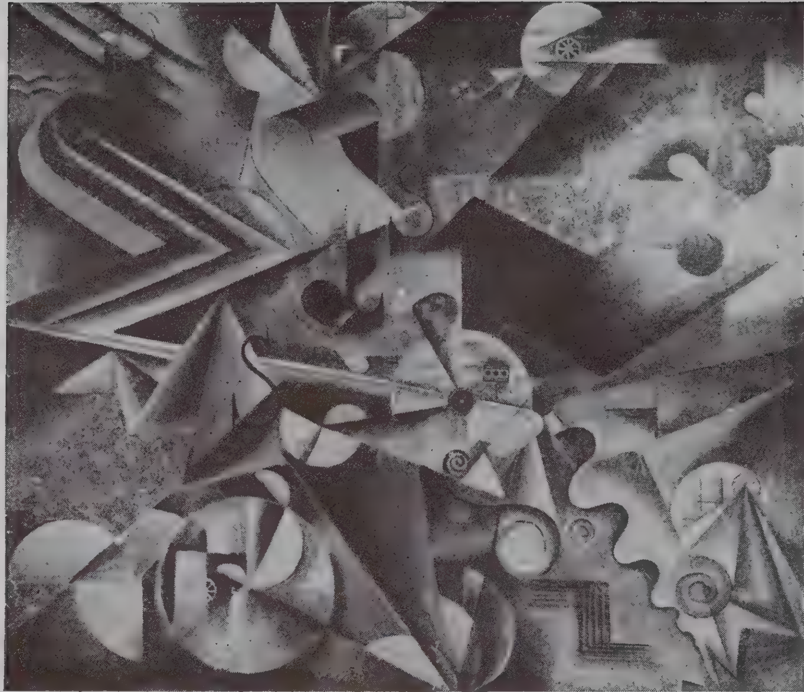
die, so sehr sie auch neuen Versuchen offen steht, dennoch in höchstem Grade den intensiven Ausdruck einer Persönlichkeit voraussetzt. Der Stil eines Künstlers wie Coubine, zugleich einfach und klar, frei und würdig, beweist uns, daß die Zeit des Wiederaufbaus gekommen ist, und daß Stoffe, welche es auch sein mögen, bisher aufgelöst endlich zusammengefaßt und geordnet werden. Während dieser Epoche, die wahrhaft den Namen Renaissance verdient, wird nichts von den vorhergegangenen Versuchen verleugnet werden, einzig das individuelle Genie eines jeden Malers wird seine Art nach seiner Aufrichtigkeit bestimmen. Symbolismus, Realismus, Klassizismus, was bedeuten diese Formeln einem Werke wahrer Kunst; allein wichtig ist die Vereinigung einer aufrichtigen Methode und angeborener Erfindungsgabe. Es kann ebensoviel Persönlichkeit und Lebensstärke in einer strengen Darstellung Coubines liegen wie in der wilden Malerei eines Romantikers, man darf nicht aufhören zu widerrufen, daß selbst die plastische Vollkommenheit ein verschwiegenes Ding ist. Endlich wird man verstehen, daß diese so wissende und reiche Kunst für unsere Zeit die beste und dauerhafteste Geschmackslehre ist.



Maurice de Vlaminck. Holzschnitt.



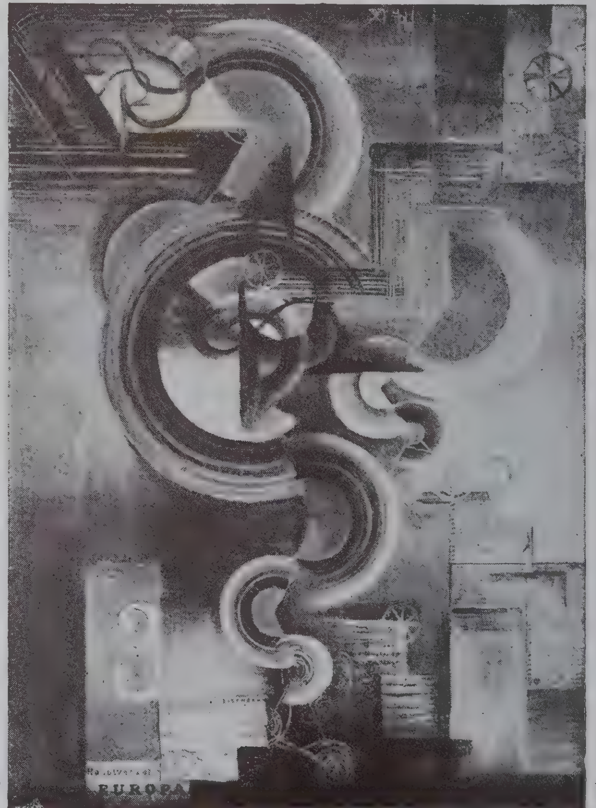
O. Coubine. Silberstiftzeichnung. 1922.



Johannes Molzahn. Geſicht-Dimenſionen. 1920.



Johannes Molzahn. 0...1...0. 1919.



Johannes Molzahn. Steigende Bewegung. 1920.

Johannes Molzahn

Von ERICH WIESE | Mit 7 Abbildungen auf 3 Tafeln

Der Kreis

Über Kunſtwerke reden, bleibt in Ewigkeit Stückwerk. Wie all unſer Reden über Ewigkeit. Das iſt einer der Gründe — nicht der geringſte — dafür, daß die beſten Dinge über Kunſt in Aphorismen und Eſſays geſagt wurden, d. h. durch Kunſtwerke. Alſo: ſollten auch nur Dichter zu Bildern Worte machen, uſw. Aber ach: wer ſcheidet Dichter und Dichter! Es gibt einige ſelten Begnadete zu allen Zeiten, deren Rede iſt Kunſt von Anbeginn. Es gibt deren mehr, die ihre Kunſt keiner Feder anvertrauten. Unter dieſen wenige, die ihre Stimme erheben. Danken wir das allen guten Geiſtern: es gibt noch Menſchen zur Inbrunſt. Stumme Dichter. Die Aufgetanen. Die ſpät, nach allem Erlebnis, manchmal Fragen hätten. Die niemals Fragenden. Die Gläubigen von Natur. Die Dank wiſſen, wenn ungefragte Antworten ihnen begegnen.

Was aber ſagen die „wirklichen Dichter" über Kunſt? — Nichts: ſie ſchaffen Kunſt. Was ſagen ſie über Bilder — Schnitzwerke? Weniger als wenig: viele Töne birgt die Harfe; rufe ſie an, vielleicht antwortet e i n e r. Gleichgeſtimmte Künſtler und rückläufige Muſcheln ſind einer Art. Gleichgeſtimmte Kunſtwerke des Worts, der Farbe, des Steins — jeder Gattung — mit ihnen.

Warum ſich grämen! Was haben die Menſchen zur Inbrunſt damit zu tun! Sie wiſſen nicht einmal, daß ſie das Glück der Schaffenden ſind, ja, deren einziges Glück! Preiſen wir die Menſchen zur Inbrunſt: „Selig ſind die Einfältigen."

Hier will ich ſagen, was ich mehr w e i ß als ſie. — In ſolchem Zuſammenhang vergeſſe man nie, in die Jahrtauſende zu horchen: ihre Erkenntniſſe umkreiſen uns, ſind Anfang und Ende, Folie und Kuppel. Die Zeiten ſprechen, z. B.:

„Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr . . ."
„Wo ein Wille iſt, da iſt ein Weg."
„Nichts iſt ſo fein geſponnen . . ."
„Gegen den Tod iſt kein Kraut gewachſen" („Gott ſei Dank!").
„Alles iſt eitel" (Geſetz von der Erhaltung der Energie).
Und: „Wirf keinen Stein in den Brunnen, aus dem du getrunken haſt."

Die Antworten

Johannes Molzahn. Seine Voreltern waren mütterlicherſeits holländiſche Rheinfahrer: vom Vater her pommerſche Bauern (Kunſt hat den Rhythmus des Bluts).

Ihn lockte keine Akademie. Auch die Zeichenſchule (wohlmeinende Gönner verſchrieben ſie ihm) hat ihn nicht ſo zeichnen gelehrt, wie er es ſchon als Knabe konnte.

Welch ſtarken Geiſt trieb das Leben in keine Gaſſen der Finſternis? Auch ihm ward dieſe Gunſt. Sein Daſein im Licht begann, als ſeine Straße einſam wurde. Er glaubte dem Stern, der vor ihm zog, ob er gleich einzeln ſtrahlte. Und ſiehe: ſeinem Geſtirn — ſchauen wir um uns — geſellten ſich, nach zwingendem Geſetz, neue, neue, neue: von Gläubigen getragen. Da erkannte er, daß er Knoten wäre eines Netzes über Zeit und Welt, „pulſender Stern" in kosmiſcher Sphäre: und erlebte das Glück, immer wieder ſeitdem, bis heut.

Kokoſchka hat ihn früh bewegt. Große Natur, die Alpen, waren ihm offen. Freunde gingen neben ihm. Doch die äußeren Erſcheinungen ſanken und ſinken in ihm wie Phöbus zu Aſche: ihre Auferſtehung — viele werden Eines, eine Vieles — ſind Verknüpfungen zur Ewigkeit, Hoffnungen zum Jenſeit, Dokumente zum Glauben.

Ihm ankert alles im Kosmos. Dieſer ſcheint die Axe ſeiner Weltanſchauung, ſein Nirwana, die abſolute Erlöſung. Dahin zielt nicht nur, was ich die Auferſtehung der äußeren Erſcheinungen in ſeinem Werk nannte. Die dem innern Quell unmittelbarer

entspringenden Vorgänge tun es erst recht. (Ausländische Aushorcher überfielen seine Arbeitsstätte, fragten ihn, ob er von Gefühlskomplexen ausginge. Er verstehe davon nichts, antwortete er.) Mißbrauchte Worte, wie Liebe, kann man zu ihm nicht in Beziehung setzen: er greift immer und beim geringsten auf die Urgründe zurück. Und so spricht er vom männlichen und weiblichen Prinzip. Dieses Paar von Polen rollt unaufhörlich auf seiner Bahn — neben andern. Von denen, alles wie ein Urnebel umspannend, der große Schauplatz seiner Gesichte, die beherrschenden diese sind: Raum — Zeit, in einem gedacht: Bewegung. Wir können den Kreis schließen: Zwei Gegenpole in Raum und Zeit — bewegen sich. Er umfaßt die Unendlichkeit des Seins.

Kehren wir vom Gedanken zum Stoff zurück: wie spiegeln ihn seine Bilder? Durchaus folgerichtig. Jede neue Phase der Bewegung ein neues Gesicht, eine neue Form. Wobei der Schatz der Ausdrucksmittel in ständigem Wachsen ist. Es geht wie mit der Sicherheit eines Menschen auf dem Seil. So ist die Auflösung der Erscheinungszusammenhänge, der sog. Naturform, ein natürlicher Vorgang. Er spielt sich in der Form wie in der Farbe nahezu nebeneinander ab. In frühen Bildern kreisen Sonnen — mit Gelb und Rot; denen die Erde ihr Grün entgegenstrahlt. In dieses kosmische Geschehen hineingebannt ist der Mensch; wie in einem magnetischen Rhythmus mitschwingend; die Pole: Mann — Weib. Das Vermittelnde: Kind. Das Daneben in gleicher Not: Tier. Stichwort: „Kosmische Familie" (1916).

All das schwindet im Gang der Zeit so weit, daß es noch eben Symbol sein kann; wesentlicher ist, daß es darauf zielt, restlos Mittel zu werden zum Erlebnis des ewig Unbegriffenen.

Episodisch vollzieht sich das Schaffen des Künstlers. „Mondhafte Verzückungen" ist ein gutes Wort Theodor Däublers bei Gelegenheit einer der ersten Ausstellungen Molzahnscher Bilder, aber: eben nur eine flüchtige Episode kennzeichnend. Das Rad rollt, durch neue Häuser des Himmels. Andere Farben und Formen. Das Formproblem verschmilzt immer mehr mit dem der Bewegung. Äußerlich gibt es damit ein gewisses Hin und Wider von Farbe und Bewegung. Das Vereinen der Zwei weist in die Zukunft. Die letzten Bilder schreiten schon hinein. Ungenützte Möglichkeiten werden Tat. Dies gilt uneingeschränkt auch heute. Gesetzmäßig entfaltet sich Molzahns Werk. Denn stark ist der Wille zum Werk, unerbittlich bis zur Härte gegen sich und andere!

Der Künstler

1917. „. . . . das mein Wille ist in Malerei — unterordnen des rein Stofflichen unter die wirklich reinen Mittel Farbe, Form — letztere nicht ihrer selbst willen — keinen ästhetischen Götzendienst — nur als Mittel — Mittel zum Ausdruck, stärksten Ausdruck einer tiefen, wahren Innerlichkeit, um nicht zu sagen Frömmigkeit . ."

In einer Schaffensperiode: „Es ist eine Klarheit, die keine Grenzen verträgt." Hemmung. Apokalyptisches Drängen: „Blick in den Kosmos." „Bedecktes Gestirn." „Bleierner Verschluß." „Lösung der Siegel."

1918. Im Heer: „. . Aquarell — mit unzulänglichen Mitteln — gestoßen — Etappe der Farbe — nur der Farbe — quälend — fordert die Form — die große Tafel . . . ." und „Aquarell — nur Versuch in abstrakter Farbe — und nur Farbe — also ein absichtlich beschränktes — was für mich die Idee vom Bild noch nicht verkörpert — Was ich sehe ist: Form und Farbe — innigst vermählt — gesteigert zum äußersten als Ausdrucksträger der treibenden Idee — Bild . . ."

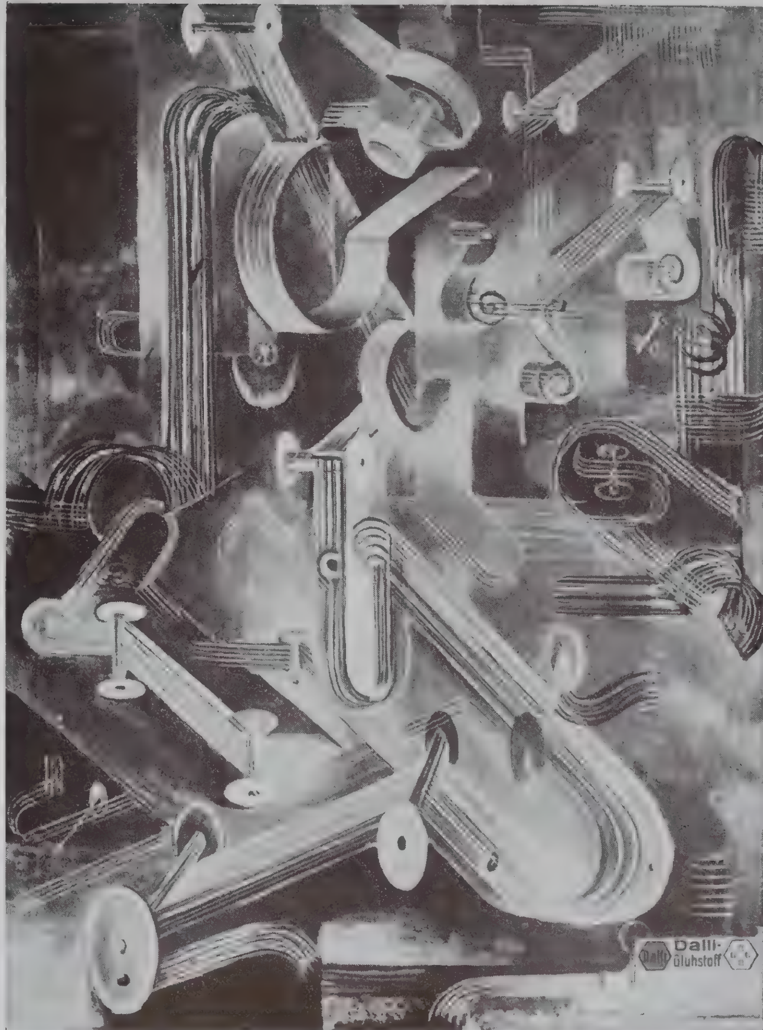
1919. „Jahrhunderte — Jahrtausende — hämmern — glühen nach vorn — schrauben ihre Energie in die EWIGKEIT!

Jedes Kunstwerk ein flammendes Mal des EWIGEN . . . Wir grüßen und singen den Weltinstinkt — das lebendige Ereignis im Menschen . . . . Geöffnet gehen wir Euch in unsern Werken entgegen."

(Aus dem „Manifest des absoluten Expressionismus", Ztschr. Der Sturm X, 6.)



Johannes Molzahn. Familienporträt. 1920.



Johannes Molzahn. Mit wertvollem Glühſtoff — über alle Teile der Erde — über das Weltgebäude. 1920,



Johannes Molzahn. Mysterium-Mensch. 1919.



Johannes Molzahn. James Watt, dem Erfinder der Dampfmaschine. Radierung.

Stichworte zu einigen Werken

I. 1916—1917. Kosmische Familie. Reiter im Chaos. Schöpfung. Schicksalskurven Verwandlung. Neue Tafeln.

II. 1919. Energien geteilt. Geschehen. Mensch — ein Schicksal der Ewigkeit. ER kommt. Mysterium — Mensch. Pulsender Stern. Klingen.

Den Frauen. Frauenmond. Monden. Das Bild mit den goldenen Scheiben. Mysterium. 0 — 1 — 0.

Zeiten. Mondzeiten. Zeittaster. Schiff. Neues Land. Frauenspiegel. Schicksalsnacht. Spannung vor. Entsiegelt.

III. 1920. Stetes Schreiten in . . . Traumruf. Fahrt in . . . Kolumbus — eine neue Fahrt. Gesicht — Dimensionen. Steigende Bewegung. Meine neue Höhenmaschine. Mit wertvollem Glühstoff — über alle Teile der Erde — über das Weltgebäude.

Porträt von MIR und DIR. Familienporträt.

Anmerkung. Das Verdienst, zuerst Werke des Künstlers in größerem Stil ausgestellt zu haben gebührt Herwarth Walden. Molzahnsche Bilder waren und sind u. a. zu sehen: Berlin, „Sturm" 1916—1919 / Breslau, Galerie Arnold, 1917, 1921 / Weimar, Ausstellung „Entwicklung Weimarer Malerei", 1919 / Darmstadt, Mathildenhöhe, 1920 / München, „Neue Sezession" / Stuttgart, I. und II. Herbstschau neuer Kunst, 1920 / Jena, Kunstverein, 1920 / Marburg, Kunstverein, 1920 / Burg Lauenstein Oberfranken, bei Wilhelm Uhde / Berlin, „Sturm", Dezember, 1920 / Düsseldorf, Galerie Flechtheim, Mai 1921 / Erfurt 1921 / New York 1921 / Weimar, Museum, 1922 / Berlin „Sturm", 1922 / Düsseldorf, Glechtheim, 1922.

Graphik: „Zeittaster". Sechs Radierungen. XII. Ausgabe der Mappen der Galerie Flechtheim. 1921 / „Summa Summarum". Sieben Holzschnitte. (Beim Staatl. Bauhaus in Weimar.)



Paul Klee.
Riesenblattlaus. Lithographie.

Picasso und der Kubismus

Mit zehn Abbildungen auf neun Tafeln und drei Textabbildungen — *Eine Studie von LEOPOLD ZAHN*

I. Die vorkubistische Situation der französischen Kunst

Noch schafft Claude Monet — ein Greis von antikischer Vitalität. Im zweiten Kriegsjahre bestellte er Riesenleinwandflächen und begann die Serie der „Wasserrosen", die ihn motivisch seit 1913 beschäftigt hat, in monumentalem Ausmaße durchzuführen als Wandschmuck für eine Reihe ovaler Säle. In diesen Variationen, die ein und dasselbe Motiv: Pflanzen, Wasser und Himmel unter den verschiedenen atmosphärischen und optischen Einflüssen der wechselnden Tageszeiten immer von neuem abwandeln, feiert die impressionistische Gesinnung in ihrer konsequentesten Anwendung höchsten und letzten Triumph. — Noch malt Armand Guillaumin, der Freund Cézannes, in Crozant seine anspruchslosen Landschaften mit der Palette Monets. — Paul Signac, Präsident der Indépendants, hält weiter an der mosaizierenden Technik der touche divisée fest. — Lucien Pissaro, der pietätvolle Sohn seines berühmteren Vaters, sucht die Motive für seine pointillistischen Bilder dort auf, wo sie auch schon Camille Pissaro gefunden hat. — Angrant und Cousturier erledigen noch Jahr für Jahr ihr Pensum an neoimpressionistischen Bildern.

Neben diesen Überlebenden der impressionistischen Epoche gibt es noch mehr oder minder talentvolle Epigonen des Impressionismus, dessen stilbildende Virulenz bereits um 1890 erschöpft war. Zu dieser Zeit setzte die anti-impressionistische Opposition einer neuen, um Gauguin gescharten, an Cézanne und van Gogh sich orientierenden Generation ein.

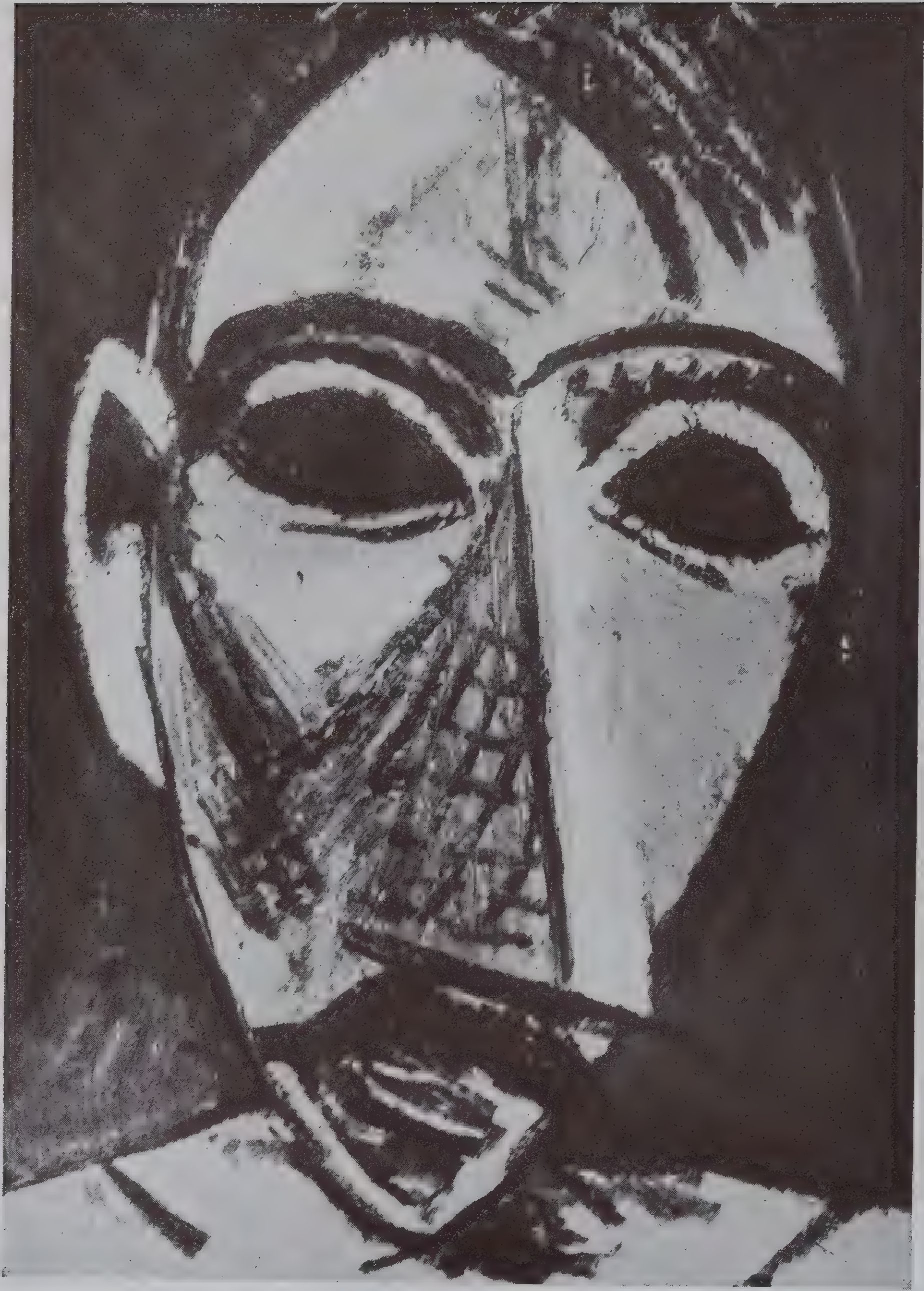
Cézanne, van Gogh, Gauguin und neuerdings immer nachdrücklicher auch Seurat und Rousseau werden die Überwinder des Impressionismus genannt. Die drei Erstgenannten, aus dem Impressionismus hervorgehend, entwickeln im Laufe ihres späteren Schaffens Tendenzen, die einer neuen, der impressionistischen entgegengesetzten, künstlerischen und weltanschaulichen Einstellung entsprechen. Unmittelbar schulbildend, propagandistisch hat nur einer von ihnen gewirkt, der schwächste: nämlich Paul Gauguin. In Pont Avant kristallisierte sich um ihn „jene schwerblütige Schule, die bei großen Krügen Apfelweins eine elementare Kunst wollte". Der dialektische Rückschlag auf die großstädtische Differenziertheit des Impressionismus war die Sehnsucht nach Zusammenfassung, nach Vereinfachung. In zwei Pariser Ateliers entflammte die Lehre Gauguins den Aufruhr: im Atelier Carmons, wo Besnard, van Gogh, Anquetin und Toulouse-Lautrec zur Opposition übergingen, und im Atelier Julian, wo sich um Serusier eine radikale, Bonnard, Ibels und Maurice Denis umfassende Gruppe zusammenschloß.

In ihrer geistig seelischen Haltung unterschied sich diese Künstlergeneration um 1890 nur wenig von jener späteren um 1906. Aber der Mangel an einer prominenten Persönlichkeit von der Stärke Matisse ließ diese frühere, anfänglich scheinbar von kräftigen Impulsen getriebene Bewegung nur zu bald in die bequemen Geleise des Traditionalismus und der Dekoration abbiegen.

Die allgemeine künstlerische Situation von damals hat Albert Aurier in der Revue Encyclopédique (1892) folgendermaßen charakterisiert: „Überall in der Kunst fordert man wieder das Recht zu träumen, das Recht, ins Blaue zu schweifen, das Recht, sich zu den Sternen zu erheben, die der absoluten Wahrheit verpönt waren . . . Die kurzsichtige Kopie sozialer Anekdoten, die blöde Nachahmung der Auswüchse der Natur, die platte Beobachtung, die Augentäuschung, der Ruhm, ebenso treu, ebenso banal genau wie das ‚Daguerretyp' zu sein, befriedigt nunmehr keinen Maler, keinen Bildhauer, der diesen Namen verdient." An Stelle des impressionistischen Naturalismus



Pablo Picasso. Begegnung. 1904.



Pablo Picasso.
Kopf eines Mannes. 1907.

wollte man alſo eine metaphyſiſche Romantik ſetzen. Die Literatur, vor allem die Lyrik Verlaines, Mallarmées, Laforgues, war — wie bei allen romantiſchen Bewegungen — auch an dieſer neuen Anſchauungsbildung ſtark beteiligt.

Seruſier, der zuerſt die Führung an ſich riß, war eine mittelmäßige Begabung, aber noch unbedeutender erſcheinen uns heute Maler wie Ranſon, Ibels oder Anquetin. Als wirkliche Talente können nur Maurice Denis und Bonnard gelten, denen auch bald die Führung zufiel. Denis iſt für die traditionaliſtiſche oder neoklaſſiziſtiſche Richtung verantwortlich, Bonnard für die impreſſioniſtiſch-dekorative (wobei aber gleich geſagt werden muß, daß auch der Neoklaſſizismus eines Maurice Denis bedenklich zum Dekorativen hinneigt).

Das Werk Maurice Denis deckt ſich keineswegs mit der von ihm formulierten Theorie, die der grundlegenden, durch Cézanne, van Gogh, Gauguin und Seurat geſchaffenen Stilwandlung bereits vollkommen Rechnung trägt. Matiſſe hat ſpäter (1908) in ſeinen Notes d'un peintre ziemlich ähnliche Anſchauungen entwickelt.

„Vom Standpunkt der Subjektivität haben wir den Gedanken: Die Natur durch ein Temperament geſehen, erſetzt durch die Theorie des Äquivalents oder des Symbols. Wir ſtellten das Geſetz auf, daß die Empfindungen und Seelenzuſtände, die durch einen beſtimmten Vorgang hervorgerufen werden, dem Künſtler Zeichen oder plaſtiſche Äquivalente vermitteln, durch die er imſtande iſt, dieſe Empfindungen und Seelenzuſtände zu reproduzieren, ohne daß es notwendig ſei, eine Kopie des eigentlichen Schauſpiels zu geben.“

„Vom objektiven Standpunkt aus wurde die dekorative, äſthetiſche und rationelle Kompoſition, auf welche die Impreſſioniſten nichts gaben, weil ſie ſich ihrer Vorliebe für die Improviſation entgegenſtellte, die Begleitſtimme, der notwendige Milderungston für die Theorien der Äquivalente. Wie dieſe zugunſten des Ausdrucks alle, ſelbſt karikaturale Überſetzungen, alle Übertreibungen des Charakters zuließ: ſo verpflichtete die objektive Umwandlung den Künſtler, alles in Schönheit zu transponieren.“

Es ereignete ſich nun im Schaffen Denis, daß „die Begleitſtimme der dekorativen, äſthetiſchen und rationellen Kompoſition“ immer mehr das Übergewicht erlangte, während Äquivalent und Ausdruck zugunſten einer meiſt ſehr billigen Wohlgefälligkeit zurückgedrängt wurden. Das endliche Reſultat, zu dem Denis' Kunſt führte, war eine Dekoration mit gefühlvollem Inhalt und ſymboliſchen Anſprüchen. Man könnte auch behaupten, daß die theoretiſch ſo gewichtig angekündigten Bemühungen Denis auf eine Moderniſierung oder beſſer geſagt Mondainiſierung des durch Puvis de Chavannes geläuterten Präraffaelismus hinauslaufen.

Bei Pierre Bonnard und dem ihm naheſtehenden E. Vuillard entwickelt ſich der Impreſſionismus in eine illuſtrativ-dekorative Richtung, die auch Jules Flandrin, M. X. Rouſſel, Charles Guérin und einige andere noch lebende Künſtler eingeſchlagen haben.

Wenn wir es vermeiden, Toulouſe-Lautrec einfach in die illuſtrativ-dekorative, Odilon Redon in die romantiſche Richtung einzuordnen, ſo hindert uns daran die ausgeſprochene Sonderart der beiden Künſtler, durch die ſie weit über alle Schulzuſammenhänge und Richtungsgenoſſenſchaften hinauswachſen.

Toulouſe-Lautrecs Stellung zum Impreſſionismus läßt ſich vielleicht am beſten mit der Goyas zum Rokoko vergleichen; beide ſtehen am Ausgang einer ſenſualiſtiſchen Epoche, beide erleben die Zerſetzung einer allzu diesſeitigen Kultur als infernaliſche Viſion. Sie — ſie am allermeiſten — ſpüren das Grauen der Verweſung, aber an dieſem Grauen nährt ſich ihre ſchöpferiſche Luſt. Das Manetſche „être de son temps“ erhält für ſie fürchterliche Bedeutung. Im Formalen führt Toulouſe-Lautrecs Entwicklung vom Impreſſionismus über den Neoimpreſſionismus zur ſynthetiſchen Geſtaltung. Forain, Degas und die Japaner haben ſeine endgültige Stilbildung beeinflußt.

Der 1842 geborene und erſt 1916 geſtorbene Odilon Redon hat das Aufkommen und Vergehen ſowohl des Naturalismus wie auch des Impreſſionismus erlebt. Er war

ſchon Myſtiker und Romantiker zu einer Zeit, wo nur die Tatſachen der Wirklichkeit Geltung beſaßen. Dem Pleinairismus und Luminismus ſtellte er ſeine Kunſt des Helldunkels und der abſtrakten Linie entgegen.

Literatur: Ararat II, 1921. — S. Coquiot, Les indépendants, 1884—1920. Paris 1920. — Maurice Denis, Über Gauguin und van Gogh zum Klaſſizismus. (Kunſt und Künſtler VIII, 1910.) — André Salmon, L'art vivant. Paris 1920.

II. Picaſſo und die franzöſiſche Kunſt

Den Einflüſſen dieſes poſtimpreſſioniſtiſchen Kunſtlebens in Frankreich war der junge Picaſſo bereits ausgeſetzt, als er noch in der Barceloner Taverne „Zu den vier Katzen" mit anderen jungen Künſtlern der Stadt verkehrte und nur gelegentlich zu vorübergehendem Beſuch nach Paris kam.

Wie verhielt er ſich nun zu dieſen Einflüſſen? Eine gewiſſenhafte Beantwortung der Frage dürfte heute noch nicht möglich ſein, aber eine Betrachtung der Frühwerke Picaſſos läßt wohl die Feſtſtellung zu, daß er damals von Toulouſe-Lautrec ſtärker als von jedem anderen modernen Künſtler berührt geweſen ſein muß. Der Hang zum Literariſchen, die Vorliebe für präziſe Zeichnung, das Bedürfnis nach ſynthetiſcher Geſtaltung führt Picaſſo zu Toulouſe-Lautrec. Beide bedürfen der morbiden Atmoſphäre der Großſtadt. Als Temperamente aber ſind ſie grundverſchieden. Was der eine als Komödie erlebt, iſt dem anderen voll ſchmerzlicher Tragik. Grotesken wandeln ſich zu Paſſionen. Geſtalten, bei Toulouſe-Lautrec vom frechen Licht der Nachtlokale umſpielt, kauern bei Picaſſo im Schatten einer blauen Dämmerung. Jene kindlichen Montmartre-Mädchen voll melancholiſcher Laſterhaftigkeit, die Charles Louis Philippe in ſeinen Romanen der Enterbten und Verworfenen ſchildert, rühren auch das mitleidsvolle Herz Picaſſos.

Die Flitterwelt der Saltimbanques, ehedem einem Honoré Daumier ſo vertraut, übt auch auf Picaſſo einen unbezwinglichen Zauber aus. Vielleicht ſind die Unterſchiede zwiſchen Daumier und Picaſſo noch größer als die zwiſchen dieſem und Toulouſe-Lautrec. Picaſſo verhält ſich zu Daumier wie ein Lyriker zu einem Dramatiker oder auch: wie ein Nazarener zu einem Barockiſten. Aber die Beziehung Picaſſos zu Daumiers geht wenigſtens in einem Falle faſt bis zur Kopie[1].

Von Daumier über Forain und Toulouſe-Lautrec führt eine kontinuierlich verlaufende Linie bis zu Picaſſo. Natürlich mußte ſich dieſer wie jeder franzöſiſche Künſtler ſeiner Generation auch mit Cézanne auseinanderſetzen, unter deſſen Einfluſſe er Kompoſition und Malweiſe entwickelte. Bevor Picaſſo ſelbſt das Schickſal der franzöſiſchen Kunſt beſtimmt, hat dieſe alſo ihn ſelbſt beſtimmt. Wie Greco in die ſpaniſche Kunſt aufgegangen iſt, geht der Spanier Picaſſo in die franzöſiſche Kunſt auf.

Nun muß aber einer ſehr merkwürdigen Tatſache, die uns das perſönlichſte Weſen Picaſſos enthüllt, gedacht werden: nämlich ſeines Verhaltens zu den Beſtrebungen jener Pariſer Maler, die gleichzeitig neben ihm die antiimpreſſioniſtiſche Revolution zu machen glaubten. Ihre Radikalität erſcheint nicht nur ihnen ſelbſt, ſondern auch dem Publikum und der Kunſtkritik ſehr groß. Es fallen Spottnamen wie: „Les fauves", „Les incohérents", „Les invertébrés". Ihre erſte große Manifeſtation vor der Öffentlichkeit war die Indépendants-Ausſtellung von 1906. Einer hob ſich ſogleich als Führer hervor: Henri Matiſſe. Vor Gauguin und Cézanne hat er nach einer Zeit des Suchens ſeine eigentliche Aufgabe begreifen gelernt. Zu einem radikalen Bruch mit der impreſſioniſtiſchen Tradition läßt er es nicht kommen. Sein maleriſcher Inſtinkt beſtimmt ihn, ſoviel von der Pinſelkultur des Impreſſionismus beizubehalten, als es die geänderte künſtleriſche Zeitlage erlaubte. Er verleugnet keineswegs den ſinnlichen Reiz der Farbmaterie, deren Subſtanz

---

[1] Vgl. das „Weibliche Bruſtbild" von Picaſſo. Abgebildet bei Raphael „Von Monet bis Picaſſo", München 1912. Abb. 22 mit der Abb. 67 o. bei „Daumier" von Kloſſowſki.



Pablo Picaſſo.
Bruſtbild eines jungen Mannes. 1909.



Pablo Picaſſo. 1911.



Pablo Picaſſo.
Stilleben. 1908.



Pablo Picaſſo.
Lautenſpielerin. 1909.

er noch mehr sublimiert, als es der Impressionismus getan hatte. Er läßt zwar das „morceau de peinture" in der Farbfläche aufgehen, aber diese vibriert von gleichsam verhaltenen Nuancen. Matisse versucht eine elementare und absolutere Farbgebung, ohne deshalb die ererbte Malkultur gänzlich preiszugeben. Er verstand die pikturale Lehre Cézannes besser als Gauguin, aber von diesem übernahm er den synthetischen Zusammenschluß zur farbigen Fläche und die vom Bild aus bestimmte Komposition. Radikaler im Sinne eines elementar empfundenen Barbarismus behandelt er die zeichnerische Formengebung, auf welche die für die ganze neue Kunstauffassung wichtige Negerkunst Einfluß genommen hat. Entscheidend bei Matisse ist, daß er Farbe und Linie untereinander in Beziehung setzt zu einem subjektiven inneren Erlebnis, dem er die Erfassung des Wesenhaften zumutet.

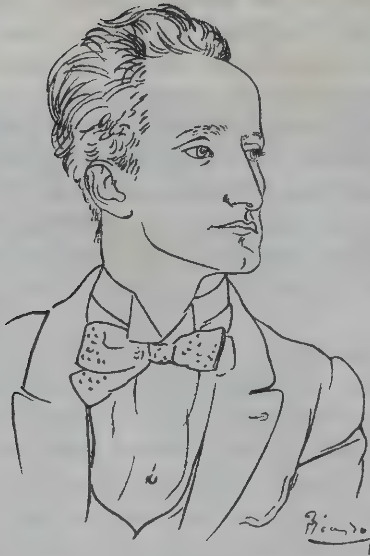
Der „Fauvismus", als dessen Haupt Matisse angesehen wird, ist ein schwammartiger Sammelbegriff für untereinander ziemlich verschiedene Erscheinungen, deren Gemeinsames bloß in einem farbenfreudigen Kolorismus und in dem Wollen, die Elemente der malerischen Darstellung auf der Fläche zu organisieren, besteht.

Schon Picassos Frühwerke muten wie eine Opposition gegen den Fauvismus mit seinem oft maßlosen Kolorismus und seiner barbarischen Deformationswut an. Er ist ein Fanatiker des klaren, reinlinearen Konturs, er ist monochrom, er komponiert nach strengen Gesetzen. Es ereignet sich, wofür das Gemälde „Die Kugel" (1905) ein gutes Beispiel gibt, daß ihn sein bildtektonisches Streben in die Nähe von Hans von Marées rückt. In einer Gestalt wie der des „Blinden" sprechen Vorbilder aus der archaischen und ägyptischen Plastik mit. Als einen auf die Primitive zurückgeführten Klassizismus könnte man den Stil des Gemäldes „Die Suppe" charakterisieren. Endlich möchte ich noch auf die „Familie Soler" (1903) als auf das deutlichste Beispiel eines durchkomponierten Gemäldes verweisen: die Figuren lassen sich hier in eine Ellipse einschreiben (man beachte die sehr akzentuierte Kurve des Hasen im Vordergrund), deren Längsachse ungefähr in der Diagonale des Bildrechteckes liegt. Die Figuren begleiten die aufsteigende Diagonale, wobei sich durch wechselnde Größe der Gestalten ein jambischer Rhythmus ergibt. Das Stilleben vorn ist in Cézannescher Draufsicht dargestellt, während die Eltern und Kinder mit den Augen des Zöllners gesehen sind.

Literatur: Maurice Raynal, Picasso. München 1921.

III. Zur Chronologie der kubistischen Entwicklung Picassos

Bis zum Jahre 1906 vermeidet Picasso die den Fauves geläufigen Deformationen, diese treten erst im präkubistischen Stadium (1907—10) auf. Im Winter 1908 haben sich Picasso und Braque zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden, nachdem beide — unabhängig voneinander — in ersten schüchternen Versuchen zu dem kubistischen Problem Stellung genommen hatten. An einer Aufgabe des Zusammenhangs mit dem Naturkörper denkt vorerst noch keiner von ihnen. In dem Jahre unmittelbar nach 1908 werden Fruchtschalen, Flaschen, Gläser und die von Braque eingeführten Musikinstrumente als Darstellungsobjekte bevorzugt. Die von Picasso oft wiederholten Versuche, die Farbe als gleichberechtigt in das Bild einzuführen, ergeben nur unbefriedigende Resulate. Während Braque 1910 den „realen", naturvortäuschend gemalten Gegenstand (z. B. Nagel mit Schatten) und die Buchstaben in das Bild aufnimmt, durchbricht Picasso endlich die geschlossene Form, das heißt er vollzieht die radikale, grundlegende Scheidung zwischen Naturform und Kunstform. Damit erst kommt der Bildungsprozeß der neuen Methode zum Abschluß. Die Neuerung von 1913 und 1914: nämlich die Verquickung von Malerei und Skulptur ist ebenfalls eine von Braque und Picasso gemeinsam ausgeführte Tat (Skulptomalerei bei Lipschitz, Laurenz, Archipenko). Es wäre als eines neuen Mittels bei Picasso noch der Aufnahme von Papier, Holzstücken und anderer wirklicher Gegenstände,



Pablo Picasso. Zeichnung. 1921.

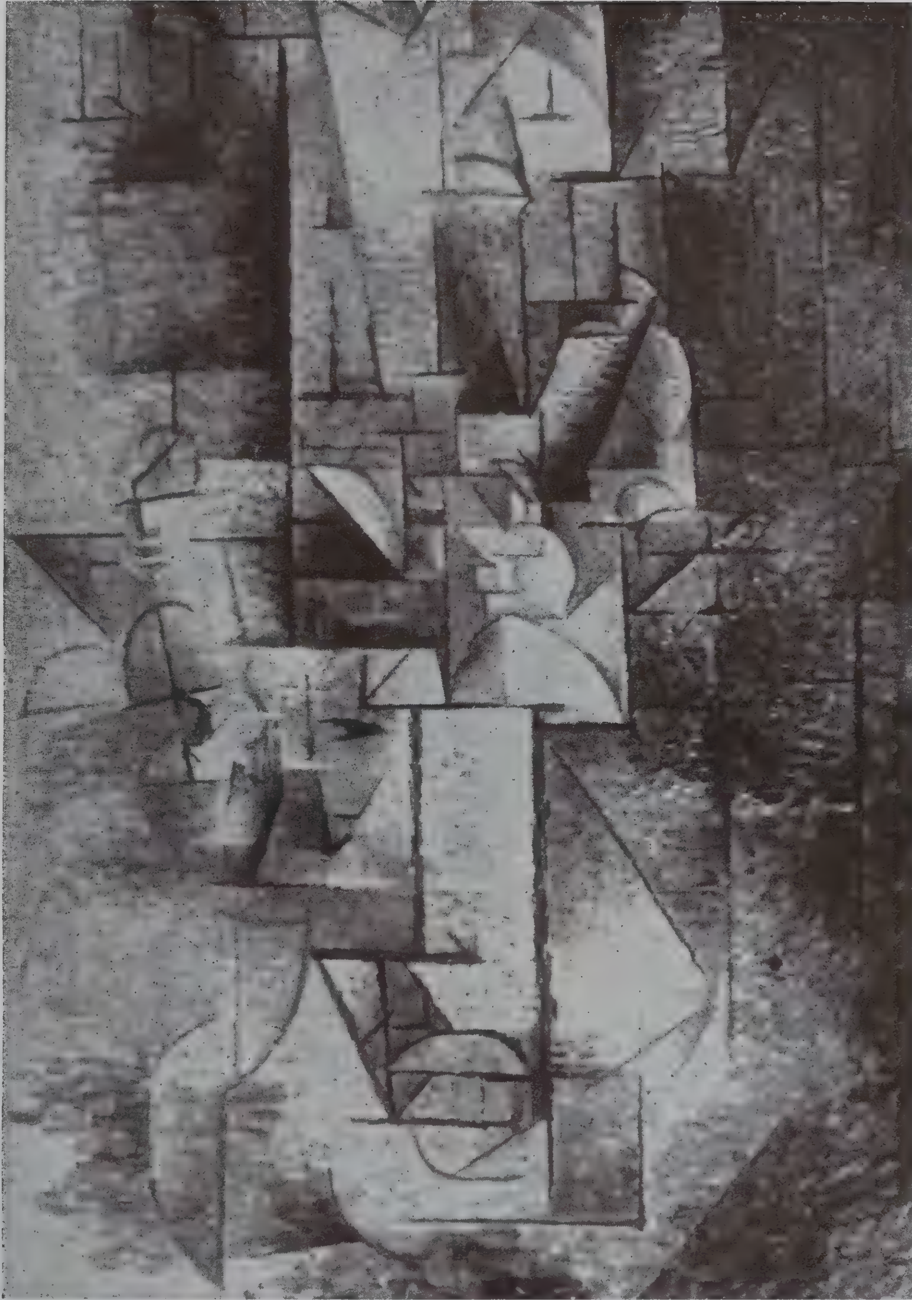
respektive Stoffe zu gedenken (1912—14). „Durch die Tendenz gelangte er nahe an die reinste Realität, machte er — wenn man so sagen kann — seine Erregung auf die unmittelbarste Weise konkret. So entstammte, um das Beispiel des Zeitungspapieres anzuführen, diese Vorliebe der Harmonie, die in der Verteilung der schwarzen Buchstaben über das weiße Papier im allgemeinen empfunden wird.“

In der ersten kubistischen Periode malt Picasso in braunen und grauen Tönen. Licht (und Schatten) sind war ausgeschaltet, aber man wird vor diesen Bildern den Eindruck nicht los, daß sie gewissermaßen mit Lichtsplittern überstreut seien. In eine pikturale Schicht von wunderbar feiner Nuancierung, in ein Mosaikgewebe aus kleinen Flecken und Tupfen, pointillistisch nebeneinandergesetzt, zeichnet der Künstler das Lineament seines konstruktiven Lageplans ein. Bei aller Bewunderung für diese durch und durch kultivierte peinture kämpft man vergebens gegen das Gefühl einer gewissen Unruhe an; denn immer stellt sich, hervorgerufen durch Fragmente einer auf Reales anspielenden Darstellung, das Verlangen ein, das scheinbar zertrümmerte Objekt zu rekonstruieren, die membra disiecta des Gegenstandes zu ihrer natürlichen Einheit wieder zusammenzufügen. Ferner: wenn auch die illusionistische Perspektive nicht mehr angewandt ist, so kommt es durch Hell- und Dunkelgegensätze doch zu Vorstößen ins Dreidimensionale, zu Durchbrechungen der Bildebene, die unser abendländisches Bedürfnis nach Raumillusion zwar nicht befriedigen, aber reizen.

Die weitere Entwicklung vollzieht sich im Zeichen der Farbe und der eindeutigen Fläche. Die Werke dieser späteren Periode sind vollkommen insichgeschlossene Welten, in deren Stille nichts mehr von Erdenlärm und -unrast dringt.

Die in das Jahr 1918 fallende Rückkehr zur Objektdarstellung bedeutet kein Aufgeben des Kubismus, denn neben den Werken im sogenannten klassizistischen oder ingristischen Stil entstehen auch weiterhin solche der abstrakten Kubistik, wobei der Stil der späteren kubistischen Periode beibehalten bleibt.

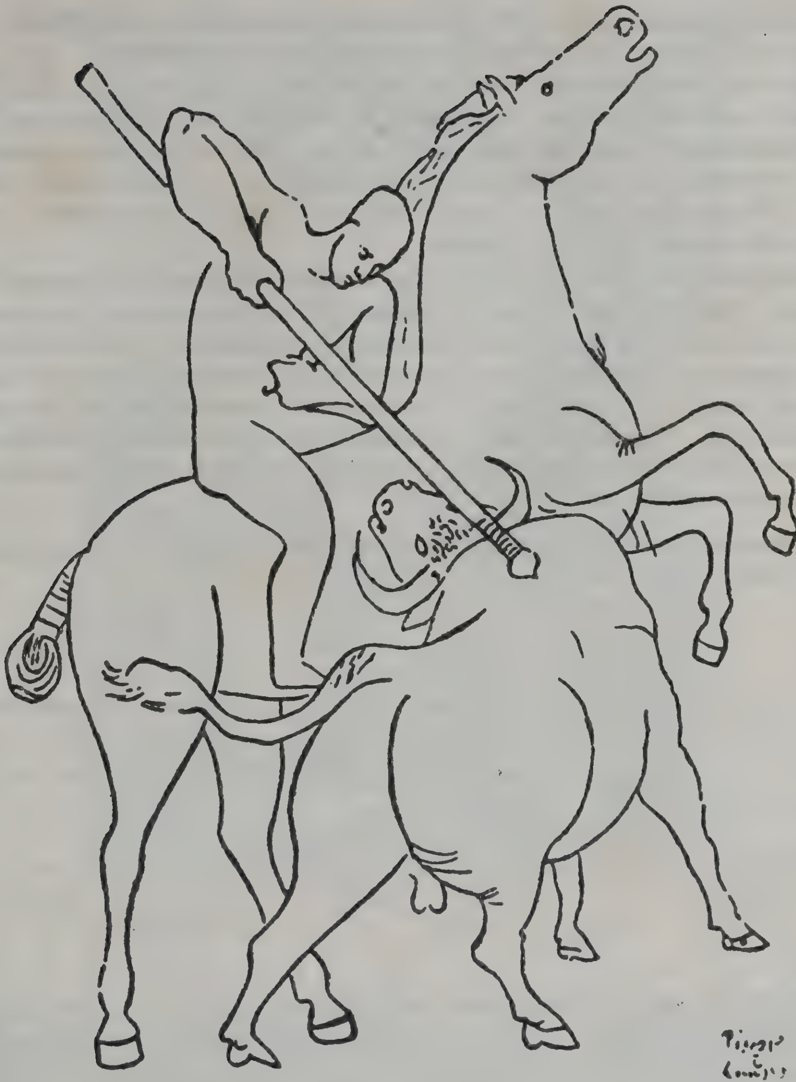
Literatur: Daniel Henry, Der Weg zum Kubismus. München 1921. — Ernst Kallai, Zum Stilproblem des Kubismus. — Derselbe, Der Kubismus und die Kunst der Zukunft. Beide im Manuskript 1921.



Pablo Picaſſo. 1912.



Pablo Picasso. 1912.



Pablo Picaſſo. Stierkampf. 1921.

IV. Vom Weſen des Kubismus

Beſtimmte Worte Cézannes werden immer wieder zitiert, wenn man auf die Geneſis des Kubismus zu ſprechen kommt, ſo zum Beiſpiel jenes, man müſſe die Natur nach Würfel, Zylinder und Kegel betrachten. Der legitime Erbe Cézannes iſt aber nicht der abſtrakte Kubismus eines Picaſſo und Braque, ſondern der phyſiſche Kubismus eines Derain. Was Derain und in noch ſtärkerem Maße Cézanne vom Kubismus à la Picaſſo unterſcheidet, iſt das Moment der Deformation, die ſich aus dem Widerſtreit zwiſchen Aufbau und Darſtellung ergibt. Cézanne mußte aus bildformalen Gründen zur Verformung gelangen, da er des Zuſammenhangs mit der geſchloſſenen Naturdarſtellung nicht entraten wollte. Er litt unter der Verformung, aber die Loslöſung von der Naturdarſtellung wäre ihm wie eine Blasphemie erſchienen. Sein Ideal war: Pouſſin, refait entièrement sur nature; er ſtrebte einer Syntheſe zu, die Aufbau und möglichſt wirklichgetreue Naturdarſtellung vereinigen ſollte. Die abſtraktkubiſtiſche Löſung Picaſſos hat etwas vom Durchhauen des gordiſchen Knotens. Picaſſo gibt die Naturdarſtellung

preis, um ſich ausſchließlich auf den Bildaufbau zu konzentrieren, Kunſtform und Naturform ſtehen ſich bei ihm in ſchroffer Unvergleichbarkeit gegenüber.

Das Credo des Impreſſionismus, wie es Oskar Wilde formuliert hat: „Nur Flachköpfe urteilen nicht nach dem Schein. Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unſichtbaren" wird bei den Kubiſten von einer Auffaſſung abgelöſt, zu der ſich ſchon Plato bekannt hat: „Die Sinne erfaſſen nur das Flüchtige, der Verſtand das Dauernde". Vérités commodes — vérités des sens. Vérités incommodes — vérités de l'esprit. Réalité visuelle — réalité idéale.

Jeder kubiſtiſchen Schöpfung liegt ein Akt intuitiver Erkenntnis zugrunde, der in der Konſtituierung eines Geſetzes mündet. „Lorsque le phyſicien songe à la composition chimique de l'eau il ne l'examine pas sous son aspect d'utilité, de fraicheur ou de saveur, mais il la considère comme un agrégat de molécules. L'arstite opérera de même façon et son oeuvre sera donc comme une loi de tous les rapports des éléments entre eux." Ein Ausſpruch des alternden Goethe antizipiert die ganze kubiſtiſche Äſthetik: „Das Schöne iſt eine Manifeſtation geheimer Naturgeſetze, die ohne deſſen Erſcheinung ewig wären unbekannt geblieben."

Literatur: Maurice Raynal, Quelques intentions du Cubisme. Paris 1919. — Léonce Roſenberg, Cubisme et Tradition. Paris 1920.



Pablo Picaſſo.
Gruppe von drei nackten Frauen. 1922.



Pablo Picasso. Frau, Füße trocknend. 1922.



Pablo Picasso. Tisch, Stuhl und Gitarre. 1921.



Richard Seewald. Landschaft bei Cassis. 1914.
G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Füllen. 1914.
Neuß a. R., Gesellsch. z. Förderung deutscher Kunst d. 20. Jahrh.

Richard Seewald

Von WILHELM HAUSENSTEIN
Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln

In einem Zeitalter, das die Zertrümmerung der ſchaubaren Gegenſtände auf die Fahne ſchrieb, hat Seewald für ſeine Perſon den Aufbau des Sichtlichen und Greifbaren im Bilde unternommen. Man würde ſagen können, dieſes Beginnen ſei in revolutionärer Zeit das Revolutionärſte: denn es gehe über den Zuſtand, der von einer noch jungen Allgemeinheit gerade erreicht iſt, ſchon hinaus. Doch weſentlicher als ein Hinweis auf das abermals Umwälzende dieſes Schaffens iſt die Feſtſetzung des Selbſtverſtändlichen, das den Charakter der Abſicht, Anſtrengung und Leiſtung hier beſtimmt. Seewald iſt außerhalb jeder Programmatik eines Neuerers. Beinahe ſteht er außerhalb des ſo beliebten wie fragwürdigen Begriffs der Entwicklung. Weder iſt er Antiquar noch in parteilichem Sinne ein Zeitgenoſſe, noch ein Herold für morgen. Von dieſem Künſtler iſt nur zu ſagen, er ſei innerhalb der Kunſt und ſei lebendig. Kunſt iſt dieſem Leben kein Begriff der Wandelbarkeit, ſo ſehr ſich alles, was er malt, von Gewohntem unterſcheidet. Unbefangen glaubt er in dem Augenblick, in dem er wagen muß, darum verrufen zu werden, an die abſolute Notwendigkeit der Darſtellung ſichtbarer Dinge. Das einzige Neue, das er geben will, iſt ſein Geſicht. Er verlegt die Kunſt nicht in irgend einen Aberglauben, etwa den an Kunſtbewegungen, Phaſen der Entwicklung oder ähnliches, ſondern einfach in die Friſche ſeines perſönlichen Verhältniſſes zu der von ihm geglaubten Ewigkeit des Objektes. Sein ſchon beträchtliches und durchaus eigentümliches Werk beweiſt, daß er zum großen Vorrat menſchlicher Wahrnehmung der Erde einen neuen Anblick hinzugefügt hat.

Der Hunger und Durſt nach dem Objekt wurde in einer Region geboren, die ein großes Beiſpiel kannte. Von der Dürre des märkiſchen Stendal iſt die edle Begierde Winckelmanns ſuchend ausgegangen. Seewald iſt Heimatgenoſſe dieſer nobel ragenden Geſtalt. Ihm öffnete ſich ein Ausſtieg aus der Erde im märkiſchen Arnswalde. Er kam im Mai des Jahres 1889 zur Welt. Schwerlich iſt jener Mai üppig geweſen. Zukunft, Gegenſtand lag ſüdlich: dort, wo die Deutlichkeit und das Effektive der Dinge iſt, nicht Nebel und Wolke.

Der Heranwachſende durchlief das Realgymnaſium zu Stralſund, das freundliche Erinnerung mitgab, auch humaniſtiſche, und verließ es mit dem am väterlichen Willen feſtgebundenen Entſchluß, Architektur zu ſtudieren. Der etwa Zwanzigjährige fuhr nach München. Die polytechniſchen Vorleſungen reizten nicht. Der Student erfüllte die Stunden der Verſäumnis mit unabläſſigem Zeichnen, das aus der maniſchen Vorliebe des Kindes zum Schickſal zunehmender Jahre anſchwoll. So kam Richard Seewald zur Kunſt. Er ging alsbald in eine Zeichenſchule. Doch ſchnell und verſtimmt wandte er ſich davon, als man, anſtatt nur einfach ihm die Mittel auszubilden, mit denen er hätte ſagen können, was ihn bewegte, ein Aktzeichnen in unendlichem Betrieb wie eine Blockade ihm vor Herz, Augen und Hände ſchob. Er hatte, früh mit beſtimmten eigenen Vorſtellungen übereinſtimmend, Dinge genug, die er ſagen wollte. Er liebte damals das Märchenhafte der großen Städte. Eine frühe Mappe iſt der Niederſchlag. London und Paris wurden Inbegriff des Daſeins. Er liebte München, das bewegte, heitere, feſtliche. Faſt gleichzeitig begann die zweite Erfahrung, die wichtiger wurde. 1911 erreichte Seewald zum erſtenmal den Teſſin.

Bis zu dieſem Moment war Seewald hauptſächlich Zeichner. Nun ging ihm auf, die Baſis ſeiner künftigen Künſtlerſchaft müſſe weiter ſein. Von der Schaubarkeit des Südens erſtmals ergriffen, von der einſchneidenden Dinghaftigkeit transalpiner Welt ins Blut getroffen faßte er im nächſten Jahre einen von Folgen ſchweren Entſchluß. Er kaufte einen Kaſten mit Ölfarben und fuhr nach Dalmatien. Fünf Monate brachte er auf der Inſel Arbe hin. Das Ergebnis war zwiefach. Er vergaß die Städte. Sie ſchieden

aus dem Bereich der Gegenstände seines eigentlichen Erlebens. Das Mittel der Zeichnung, das spielend solcher Welt entsprochen hatte, wurde durch die Malerei zurückgedrängt, auf deren Boden ein breiter ausgedehntes Verhältnis zu breiteren Dingen möglich war. Daß Stadt und Zeichnung der Städte aus seinem Arbeiten gänzlich verschwänden, war weder wünschenswert oder nötig noch denkbar. Dieser Bezirk hatte ein erstes Erlebnis bedeutet und blieb auch für die Zukunft nicht ohne alle Konsequenz. Zumal das Treiben in Marseille hat es dem Fahrenden noch heftig angetan; dies freilich südliche Treiben, das an Landschaft grenzt, das Landschaft ist, Wachstum, nicht Mechanik, und darum allerdings dem Paradies aus Bäumen, Pflanzen, Tieren, Bergen, Steinen, Wiesen, Wasser und Schiffen, dem Seewald immer inniger und sachlicher zustrebte, auf die natürlichste Weise benachbart blieb.

Wichtig ist, darauf zu achten, daß Mittel und Gegenstand auseinander hervorwuchsen, ineinander hineingewachsen sind. Malerei kam aus der Breite der Natur. Natur spannte sich über die farbige Breite der Leinwand und in die Tiefe der räumlichen Pläne, die auf der Fläche der Leinwand durch die Kühnheit der Perspektive möglich sind. Die Zeichnung zog aus dieser Erfahrung Nutzen; sie nahm an Fülle zu; Seewalds graphischer Duktus gewann etwas Tropisches.

Eine korsikanische Reise im Jahre 1913 gab diesem Ergebnis bessere Gestalt. Der junge Maler war schier einem Knaben gleich, naiver noch als ein Autodidakt und gänzlich ohne Anspruch auf einen Stilgedanken, den der Augenblick noch nahe legen mochte. Seewald hatte damit begonnen, Umrisse zu ziehen und die zwischen ihnen gebliebenen Flächen zu färben. Abermals fällt auf, wie dieser Maler über das rebellierende Programm des Moments hinausging — oder vielmehr: wie er vom Schicksal von vornherein schon diesseits dieser Programmatik aufgestellt war. Alle Welt rief damals laut nach zweidimensionaler Malerei. Seit Korsika ist Seewald dieser Programmatik vollends fremd geblieben. In einer Stunde, wo expressionistische Konvention das zweidimensionale Malen fast fanatisch propagierte, fand Seewalds Mühe in der Perspektive eins der schönen Ziele bildender Kunst. Klassischer Ausdruck des Räumlichen ist seitdem ein wesentlicher Teil seiner Landschaft. Wahrscheinlich, daß er mit den Möglichkeiten der Fläche nicht vollkommen vertraut geworden ist. Die Energie seines Vorstoßes in die perspektivische Tiefe bleibt dennoch ein schwerwiegender Beitrag zur zeitgenössischen Diskussion. Der Vorstoß scheint sogar eine Möglichkeit der Überwindung des notwendig dialektischen Wesens zweidimensionaler Malerei anzukündigen. Es ist kaum auszudenken, was wiedergewonnen die einfachere Positivität des perspektivischen Standpunktes gegenüber der unermüdlich antithetischen Spannung des Zweidimensionalen bedeuten könnte. Die nächste Zeit wird lehren, wohin der Weg gewiesen ist.

Die Situation eines modernen Malers ist unvergleichlich kompliziert. Seewald war darauf bedacht, die Fläche mit der Tiefe zu verständigen. Die Bemühung begann, als er ein Maler wurde. Er fand sich aber in eine schier unentwirrbare Verflechtung der Schwierigkeiten hineingezogen, als er begriff, das Malerische sei ein mindestens relativer Gegensatz zur dritten Dimension — und offenbar war Malerei ohne ein Element des Malerischen vorläufig doch undenkbar. Mit einem Wort: der junge Maler sah sich in die Mitte des Konflikts gesetzt, über dem der Patriarch gestorben war — Cézanne. Südfranzösische Landschaft tat das Ihrige dazu. Wie ein Treibhaus begünstigte sie das Wachstum dieses wahrhaft furchtbaren Streites der letzten Generationen in einem ihrer martyrisierten Einzelnen. Notwendig schien: erstlich, die natürlichen Dinge zu verwirklichen; zweitens sie zu malen; drittens also das malerische Axiom des Malens zu realisieren; viertens dem Kubischen und Konischen und Kugeligen der Dinge genug zu tun, wiewohl die Fläche doch Fläche blieb und demnach als Fläche Geltung haben mußte — wiewohl das Flächige sich noch gar mit dem Malerischen gegen das Dreidimensionale verschwor. Die Aufgabe bedeutete notwendig den Bürgerkrieg in den Eingeweiden des Künstlers. Bis zu diesem Augenblick ist dieser Krieg dabei, sich auszutragen;



Richard Seewald. Mittelbild aus d. Triptychon „An die Tiere“. 1917/18.



Richard Seewald. Das Seufzen der Kreatur. 1918/19.
G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Agaven. 1919.
G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Kapelle im Walde. 1915/16.



Richard Seewald. Hirten. Lithographie.

bis zu dieſem Augenblick ſitzt der Menſch über ſich ſelbſt, ein unparteiiſcher Richter, der nichts ſucht als die Gerechtigkeit, mit Schmerz bemüht, den wahren Spruch zu finden und doch beiden Streitenden mit dem Herzen zugetan.

Ein neuer Sommer im Teſſin bebrütete dieſen Konflikt. 1915 war die Verſuchung einer Ausflucht nahe. War es unmöglich und unrecht, der Situation etwa dadurch Herr zu werden, daß man aus der Reihe der Kämpfenden einen ausſchloß? Die Zeit ſchien einen Rat zu geben: ſo opfere doch den Gegenſtand. Dann würde etwa das Problem der maleriſchen Fläche einſtweilen allein übrig geblieben ſein. Für dieſes Verfahren gab es ſogar eine Schule. Man würde nur eben ein Expreſſioniſt werden müſſen. Aber dann wäre der klaſſiſche Umfang der Aufgabe eingeſchränkt; die Aufgabe wäre unvollſtändig. Könnte nicht anſtatt des Gegenſtandes die Fläche und im beſonderen

das Malerische preisgegeben oder wenigstens zurückgestellt werden? Es war klar, daß man auch so ein Stück der Vollständigkeit verlieren würde. Aber Entscheidung war wohl nötig. Von zwei Voraussetzungen mußte sie abhängen. Es war zu fragen, welches Opfer notwendiger, welches Element wichtiger, welches minder wichtig war. Die Antwort meinte: der Gegenstand, das Ding sei unentbehrlich; darum könne nur das Malerische die Kosten tragen. Diese Erwiderung war freilich zugleich schon Ergebnis der zweiten Voraussetzung. Die zweite fragte nämlich nach den Möglichkeiten des Naturells. Neigte das Naturell selbst sich weniger zum Malerischen und zur Fläche als zur Dimensionalität und Farbigkeit des Gegenständlichen, so war die Frage schon beantwortet. Es war nicht anders. Die Entscheidung fiel:

Das Gegenständliche ist der Anfang — der Aufbruch ist das Ding. Fläche, Malerei, Malerisches gelten nur, soweit sie das Ding bedienen. Auch Idee ist für den Maler an die Sichtbarkeit der Dinge gebunden. (Idee trat bald hinzu: Überzeugung, daß Alles Kreatur Gottes sei.) Es gibt keine unmittelbare Realisation von Weltanschauung durch Kunst. Nichts ohne das Mittel und Ziel, das Ding heißt. Fläche, Malerei sind Relationen des Dings. Das Verhältnis darf nicht zuungunsten des Dings verkehrt, das Ding nicht eine Relation des Malerischen, der Fläche, der bloßen Form sein. Versteh: wohl ist Kunst Wahrhaben der Form, aber Form interessiert nur als das Gesicht der Dinge. Die Praxis des Lebens hantiert den Nutzwert der Gegenstände. Kunst malt das Antlitz der Erde. Kunst ist Physiognomik der Welt. Die letzte und entscheidende Schwierigkeit liegt dabei übrigens nicht im rationalen Gebiet der begrifflichen Unterscheidungen, sondern im irrationalen des produktiven Taktes. Courbet ist gut, seine Schweigsamkeit ist gut, sein sachliches Walten. Es kommt nur darauf an, zwischen der Formalität und der Dinglichkeit der Gegenstände das ideale Gleichgewicht zu finden. Das Maß des künstlerischen Temperamentes wird ohnehin immer einen Ausschlag nach der Seite der exzessiven Form verbürgen. Es ist umso notwendiger, den dinglichen Pol zu suchen, je stärker die Polarität des künstlerischen Temperamentes nach dem formalen Ende hindrängt. Verlaß dich auf dich — sieh endlich und einfach zu, wieviel du bist; deshalb geh zu den Dingen.

Als diese Erkenntnis gewonnen war, da hatte die Arbeit Boden. Nun ging sie, ein starker Zusammenhang, von einem Jahr ins andere. 1916 wurde wieder der Tessin, 1917 und 1918 das italienische Phänomen in Deutschland aufgesucht: Passau, 1920 gönnte die langsam sich auftuende Freiheit eines zeitweiligen Viertelsfriedens dem begierigen Maler eine Reise nach Toskana und zumal zu den Fresken des Friedhofes von Pisa, die dem Orcagna zugeschrieben werden. In Signa bei Florenz hat Seewald einen überglühten Sommer brennender Arbeit verbracht.

Wenig über dreißig Jahre alt steht er nun mit dem unverkennbaren Umriß einer dichten Persönlichkeit in dieser Zeit. Sein graphisches Werk umfaßt eine große Menge von Zeichnungen, Lithogrammen, Radierungen, Holzschnitten, auch von illustrativen Reihen, unter denen die Folgen zu Robinson, zur Penthesilea, zu Gellert, zu den Bukolika des Virgil, zu Jammes Hasenroman verdienten Ruf gewonnen haben. Leinwand ist an Leinwand gereiht, auf Leinwand gehäuft. Bunte Scheiben von seiner Hand haben ihn den besten Beispielen des zeitgenössischen Kunstgewerbes zugesellt. Mosaiken wurden von einer klaren Phantasie entworfen.

Die Energie des Künstlers versammelt sich unermüdlich darauf, das Objekt zu realisieren. Es ist notwendig, dieser Achse seiner Bemühung nicht nur mit einleitender Feststellung und biographischem Verfolgen, sondern auch immer wieder, bei aller Gelegenheit und mit abschließendem Nachdruck gewärtig zu bleiben.

Das Neue in diesem Verhältnis ist offenbar. Seewald bedeutet nicht einmal in der Nuance eine historische Klammerung an den Gedanken der Gegenständlichkeit. Er ist nicht der Legitimist und Restaurator eines Programms der Dinglichkeit. Sein Verhältnis zu den Dingen ist mit ihm selbst geboren worden. Es ist naiv, unabweisbar



Richard Seewald. Kuhherde. 1919.
G. Heinersdorff, Berlin.



Richard Seewald. Knabe und Esel.
K. Pfister, München.



Richard Seewald. Landschaft (Toskana). 1920.



Richard Seewald. Ronko über dem See. 1919.
G. Heinersdorff, Berlin.

penetrant. Das Eigentümliche ſeiner Kunſt iſt gerade die abſolute Unmittelbarkeit ſeiner Beziehung zu den Dingen, das Brüske, mitunter Rohe dieſer Beziehung. Daß er bloß der Lehrling und Geſelle ſeiner ſelbſt, nicht eines einzigen Lehrers geweſen iſt, kann nicht Zufall genannt werden. Von Anfang an lag zwiſchen ihm und der Welt nichts. Er malte vor ſich hin, als wäre zum erſtenmal ein Maler auf der Erde.

Vermittlung künſtleriſcher Vorſtellungen durch andere und anderes als ihn ſelbſt und ſein geborenes Gefühl für die Dinge wurde nie von ihm geſucht. Er haßte je und je alles nur Mediatiſierte. Er huldigte niemals einem Stilgedanken, nie einer Schulbewegung. Expreſſionismus berührte ihn nicht ernſtlich. Er iſt ein Moderner außerhalb der Kategorie — eben darum ein ſehr Moderner. Sein ausſchließendes Gefühl für die Dinge trieb ihn dahin, in den geliebteſten Elementen älterer Anſchauung nur die Gefahr des Kompromiſſes zu erkennen: in Licht, Luft, Sonne, Atmoſphäre nur vermittelnde Tendenzen, Abſchwächungen des Daſeins, konziliante und labile Elemente, die zur Flucht vor dem notwendigſten Radikalismus verleiten, vor dem radikalen Bekenntnis zu den Dingen. Unbefangen geſteht der Maler, Licht, Luft, Sonne intereſſiere ihn nicht; ihn intereſſiere Geſtalt und Farbe der Sachen — lokale Geſtalt, lokale Farbe. Selbſt der Schatten verſchwindet aus ſeiner Malerei, da auch er an die Stelle der einfach ſeienden Dinge eine Relativität der Dinge zu ſetzen droht. Der lebende und junge Maler wurde in dieſer Eigenſchaft, die ihm aus Inſtinkt und Entſchließung gemiſcht iſt, jenen Alten ähnlich, die es vergaßen und auch verſchmähten, zwiſchen den Maler und die Dinge die verbindenden und ſchmelzenden Züge des Lichtes, der Luft, des Schattens einzuſpannen, weil dieſe Elemente den unmittelbaren Charakter der Beziehung zwiſchen Ding und Maler kompromittiert haben würden. Nicht daß der Lebende dies den Alten etwa abgeſehen hätte. Enthaltſamkeit, die bloß das Unmittelbare der Dinge, nicht das Mittelbare will, iſt die Mitgift ſeiner Begabung und ſeines menſchlichen Naturells, auf dem die Begabung ſteht. Bauernbilder des Bruegel wurden ihm Beſtätigung, nicht Ausgang.

Unter dieſen Umſtänden konnten auch die Neueren ihn ſchwerlich biegen. Er iſt in einem Maße gegen Einflüſſe gefeit, das in dieſer Zeit unzähliger Überſchätzungen der Einflüſſe ſtaunen macht. Begeiſtert lebte und lebt er unter den großen Sternenbildern der letzten Generation. Aber es wäre ſchwer zu ſagen, inwiefern er etwa von Cézanne, Marées, van Gogh — ſeinen Teuerſten — einen nachweisbaren Einfluß erfahren hätte. Es ſei denn, daß man beſonders in den neueren Zeichnungen etwas von dem direkten Angriff van Goghs fände, im ganzen Werk ein Element der umfaſſenden Beharrung, das an den allem Einſeitigen und Speziellen zeitgenöſſiſcher Bewegung abgewandten Genius des Marées erinnern könnte. Cézanne? Dies iſt eher der Name, an dem die Kunſt des Jungen ſich ſcheidet. Denn allzu offenbar iſt, als daß auch nur der Verſuch gemacht werden könnte, es zu bezweifeln: dieſer Schüler Cézannes hat an dem maleriſchen Überfluß des überragenden Erzvaters nur einen ſehr gemeſſenen Anteil genommen. Es gibt in Seewalds Werk Gegenden, wo die maleriſche Bemühung ſich aus der Malerei Cézannes — auch aus dem eigentlich Maleriſchen — zu orientieren ſucht. Allein der junge Maler, der das Objekt tel quel gewollt hat, ſo wie es iſt, kam nicht darum herum, einen Tribut zu zahlen. Die relative Armut des Maleriſchen, bewußte Askeſe zwar, aber bis zu einem unprüfbaren Punkt zurück auch eine Not, die zur Tugend erzogen wurde, iſt noch nicht ſo ſehr durch Vollendung anderer Art aufgewogen, daß man die Empfindung entwöhnen könnte, dennoch einen Mangel wahrzunehmen. Eine Malerei von Michael Wohlgemut, auch ohne Licht, auch ohne Luft und ohne Atmoſphäre, vollkommene, gewaltige Realiſation der Dinge, ſieht anders aus.

Eine Malerei von Wohlgemut iſt auch Malerei eines Malers, der mit der kürzeſten Verbindung auf die Dinge gerichtet iſt. Er iſt auch ein chriſtlicher Maler. Die Aufgabe liegt darum vor dem Jungen noch längſt nicht gelöſt. Er weiß es.

Es iſt notwendig, ein Wort vom Chriſtentum zu ſagen, weil es unmöglich iſt, Seewalds Kunſt zu erkennen, ohne von ſeiner chriſtlichen Gläubigkeit zu ſprechen, die über

aller neureligiösen Mode steht. Das Christentum hat in diesem Maler den Sinn für das Objektive befestigt (— das Objektive als die Welt und Eigentümlichkeit der Objekte). Jenseits der zunächst rein psychologischen Umstellung aus dem Labilen und Relativistischen ins Stabile und Absolute ist dabei noch ein besonderer Wert der Dinge aufgegangen: die den Affekt ergreifende Idee, daß die Dinge nicht nur Dinge, sondern Kreaturen Gottes sind, aus denen der Schöpfer spricht — und die zu malen genügt, um ihm zu huldigen. Es ist begreiflich, daß dieser Standpunkt, daß Christentum mit dem Malerischen nichts beginnen kann. Die Kategorie würde gänzlich sinnlos, wo die positivsten Dinge auf der Ordnung des Tages stehen. Licht, Luft, Sonne, Schatten, Atmosphäre, Malerisches — war dies im Grunde nicht Surrogat für einen verlorenen Gott, ja für einen verlorenen Pantheismus und logisch für ein verlorenes Paradies, für eine verlorene Welt? Es ist aber begreiflich, daß ein Maler, der diesen Standpunkt einnimmt, immerhin die Phase erlebe, in der Unvollkommenheiten einer malerischen Bewältigung der Dinge mit Unvollkommenheiten einer schlechthin gegenständlichen Kunst balanziert werden müssen. Den malerischen Genius fand Seewald vollendet vor, als er in die Kunst eintrat. Daß er nach dieser Seite hin mit der Tradition einigermaßen verknüpft blieb, ist sehr natürlich. Es wäre ungeheuerlich, wenn es anders gewesen wäre. Die nächste Form zu finden war ohne eine Auseinandersetzung mit dem malerischen Genie von drei oder vier Jahrhunderten unmöglich — vollends wenn die letzten Heroen Cézanne und van Gogh hießen und selbst schon zu einem neuen gegenständlichen Geist der Kunst überleiteten. Übrigens war klar, daß das Neue ohne den Süden nicht möglich sein konnte. Das Klassische und Lateinische war nicht veräußerlich, wiewohl seit Winckelmann hundertfünfzig Jahre vergangen waren. Notwendig war, von Zeit zu Zeit den Süden zu sehen. Aber es war nicht notwendig, den Boden der Herkunft zu verleugnen.

Das Problem der Zukunft dieses Malers wird wahrscheinlich zum großen, größten Teil ein Problem der Technik sein. Diese Wendung mag überraschen. Doch ist es schwerlich anders. Die geistigen Voraussetzungen sind in dem Dreißiger ausgebildet. Voll von Bewegung ist die Hand, und wo sie zeichnet, strömt ihre Gebärde mitunter fast ins Barocke über; wo sie aquarelliert oder auf Glas malt, erschöpft sie auf ihre Weise jede Möglichkeit eines gerechten und beträchtlichen Anspruchs. Das Problematische beginnt bei der Ölmalerei. Es ist wohl unmöglich, das Mittel der Ölmalerei in der Hand behalten, ohne die differenzierten und über die Maßen geschmeidigen Evolutionen, die von diesem spröden Mittel spezifisch dargeboten werden, wirklich zu vollziehen. Ölmalerei enthält das Axiom des Malerischen. Wird etwas anderes gewollt als das Malerische, ein Mehr, so wird das Mittel gewechselt werden müssen. Ölmalerei ist Renaissance. Ölmalerei ist Schönheit der Paste. Ölmalerei ist eine heidnische Freude im Atelier. Zwischen dem Illustrativen und einem gleichsam mittellosen Malen der Schöpfung liegt der Bereich der Tempera und des Fresko, wohl auch der Glasmalerei und des Mosaik. Von monumentaler Malerei ist hier nicht die Rede. Dieser so oft beschrieene Anspruch, dessen Verwirklichung sich bei Seewald vielleicht einmal von selbst ergeben wird, ist jetzt von ihm nicht erhoben. Nur dies ist die Frage: ob eine Malerei, die keine Evolutionen im Mittel, sondern bloß die einfache Verwirklichung der Dinge im Bilde will, nicht Mittel wird ergreifen müssen, die als Mittel weniger selbständigen Reiz besitzen.

Die Betrachtung einer geistigen Erscheinung dieser Zeit — denn Seewald ist mehr als ein Maler — mündet beim Handwerk. Das Problem dieses neuen Nazareners, der gleichwohl den alten nicht ähnlich ist, wird ein Problem der Arbeit. Problem und Betrachtung könnten an keiner besseren Stelle münden.



Richard Seewald. Arnolandschaft. 1920.



Richard Seewald. Bauernhaus (Toskana). 1920.



Othon Friesz. Buddhatempel im Palmenhain.

Privatbesitz.

Othon Friesz / Zu seinem Bilde „Buddhatempel im Palmenhain“

Mit einer Tafel — *Von GEORG BIERMANN*

Unter den Malern, die in Frankreich das Erbe eines Cézanne am folgerichtigsten übernommen und fortgeführt haben, steht der 1879 in Le Håvre geborene Franzose Friesz mit an erster Stelle. Man hat ihn lange Zeit und besonders gern in Deutschland mit seinem Altersgenossen André Derain in einem Atem genannt, obwohl die internationale Wertung dem Letztgenannten inzwischen einen wesentlich höheren Rang zugebilligt hat, als ihn Friesz heute zu behaupten vermag. Trotzdem ist sein Name in der Welt bekannt geworden und Werke seiner Hand umschreiben für sich ein wesentliches Kapitel neuester Malerei, das weniger unter dem Gesichtspunkt national begrenzter Einschätzung als vielmehr dem kosmopolitischer Einfühlung in das Wesen dieser von allen führenden Kräften gleich stark empfundenen neuen künstlerischen Ausdrucksform seine Geltung hat. Friesz, ein anerkannter Führer der jungfranzösischen Schule, ist einer der typischsten Vertreter der nach-impressionistischen Malerei und hat als solcher den etwas starren Doktrinarismus der reinen Cézanne-Epigonen (zu denen übrigens auch Derain nicht zählt) wieder in eine gewisse Annäherung an die Natur umgebogen. Mehr vielleicht als an Cézanne ist innerlich seine Kunst an Gauguin gewachsen, obwohl solche Parallele bei weitem nicht das Wesensstarke und Eigenwillige einer Kunst, wie sie dieser Künstler darbietet, zu erschöpfen vermag. Im Gegenteil: Wenn neben Derain einer im modernen Frankreich dem bildmäßig konstruktiven Element den Zauber eines reinen Kolorismus gegenübergestellt hat, dann ist Friesz derjenige, der durch die Schönheit seiner durchaus aparten Farbenstimmung, für die französische Kunstkritik das treffliche Wort von der „culture de la peinture“ geprägt hat, überzeugt.

In Deutschland hat man die Bedeutung von Othon Friesz früher erkannt als in anderen Ländern. Die Berliner Sezession hat ihn mehrfach als Gast gesehen. Auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung war er eine sehr respektable Tatsache und 1913 hat ihm Paul Cassirer bereits eine Kollektivausstellung gewidmet, über die im Cicerone (V, S. 213) seinerzeit ausführlich berichtet worden ist. Von dieser Ausstellung her sind zahlreiche Werke dieses Franzosen damals in Deutschland geblieben und auch das hier abgebildete Werk entstammt deutschem Privatbesitz. — So wenig man bei der Wiedergabe eines solchen Stückes die Farbe entbehren könnte, weil diese in der deutschen Kunst niemals erlebte Harmonie von Rosa und Grün sich einfarbig in dem Bewußtsein des Beschauers vermitteln läßt, so sehr bezwingt doch auch in solcher Reproduktion die Größe des rein formalen Bildgedankens. Dieser „Buddhatempel im Palmenhain“ ist trotz seiner rein malerischen Schönheit letzten Endes ein Stück innerlich erlebter Schöpfung. Scheinbar anspruchslos in der reinen Zufälligkeit eines keineswegs der Natur abgelauschten Motivs, ist er dafür um so mehr Ausdruck einer festbestimmten architektonisch empfundenen Bildeinheit. Und dieser Hinweis gibt und unterstreicht für sich auch vielsagend jene oben erwähnte Beziehung zu Cézanne als dem eigentlichen Wegbereiter neuer französischer Malerei, die etwa durch das Werk eines Derain, eines Friesz und (in mäßigem Abstand dahinter) eines Vlaminck gekennzeichnet ist.

Wer im übrigen — wie der Schreiber dieser Zeilen — einen Teil des bisherigen Oeuvres eines Othon Friesz in seiner Totalität überschaut, vermag auch das Temperament dieses leicht bewegten, allem natürlichen Geschehen und den Szenen realen Volkslebens zugewandten Sinnes richtig zu begreifen und wird — unabhängig von der rein künstlerischen Leistung, immer einem solchen Meister seine Sympathie entgegenbringen, dem in so wundervoller Weise auch der Sinn für das innere Sein und Wesen dieser unserer Zeit vertraut ist.

Charles Dufresne

Von ADOLPHE BASLER | Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln

Unter den Fauviſten, Kubiſten und Nachkubiſten zählt Dufresne nicht zu den Jüngſten. Trotzdem trat er als letzter auf und ſchuf als erſter die Syntheſe dieſer drei aufeinanderfolgenden Strömungen. Vor dem Kriege erkannte man unſchwer ſeine afrikaniſchen Kompoſitionen, in denen er zwiſchen der exotiſchen Manier Gauguins und der orientaliſchen Art Delacroix' ſchwankte. Aber inzwiſchen hat ſich dieſer geborene Pariſer, der in ſeinem Leben wohl jedes Kunſtmetier ausgeübt hat — im beſonderen auf dem Gebiet der plaſtiſchen Künſte als Medaillenſtecher, Bildhauer, Dekorateur uſw. — in ſpurhafter Art mit ſeiner einfachen und aufnahmefähigen Natur ebenſo den kühnen Arabesken der Fauviſten als der Kunſt der Kubiſten, den Raum zu erfaſſen und aufzulöſen, anzupaſſen gewußt. Und doch iſt er weder ein Eklektiker noch ein Kompilator, er iſt einer der reinſten ſchöpferiſchen Geiſter. Dufresne vereinigt die Kurioſität romantiſcher Vignettenkunſt alter Almanache und volkstümlicher Bilder mit der großartigen Malerei eines Delacroix oder Veroneſe. Sein Werk iſt ſelbſt eines der allerſeltſamſten. Er verſteht es, die große Außenſeite zu beſchönigen. Indem er unbewußt die Erinnerung an alle geſchehenen Dinge bewahrt, läßt er einer zügelloſen Einbildungskraft freien Lauf, einer der ſchönſten und reichſten Phantaſien der modernen Kunſt, die alles verſchmilzt, Schauſpiele, Halluzinationen ins Leben ruft, deren Schönheit von ihrer Seltſamkeit übertroffen wird. Der Reiz ſeiner Bilder „Paul und Virginie", „Die Nixen der Marne", ſeiner Löwenjagden iſt alt und zugleich neu.

Sein eigentliches Weſen iſt von volkstümlichem Romantismus beherrſcht, den ein hervorragend kultivierter Geiſt und einer der phantaſievollſten Poeten zugleich führt. Was uns aber am meiſten anzieht, iſt ſeine Stärke als Koloriſt. Man erkennt Eigenheiten vieler Maler, die in ihrer Kunſt unter oder auch über ihm ſtehen. Neben dem bekannten Rot Vlamincks das raffinierte Blau Rouaults, eine zarte Tönung, wie ſie Friesz liebt, neben den kräftigen Akkorden Segonzacs. Das Auftauchen einer polyphonen Erinnerung an Delacroix oder der heiſere Ton einer der wilden Beſtien auf einem Aquarell von Barye. Hätte Dufresne das Temperament des André Lhote, ſo würde er mit der ihm eigenen Fähigkeit der Aſſimilation ſein Leben damit verbringen, theoretiſche Winkelzüge zu ziehen und nur mittelmäßige Kompilationen zu malen. Aber Dufresne iſt zum Bildner geboren. Seine Seele iſt der eines Kindes gleich, das an Märchen glaubt, das auf die Rückkehr des Papas aus Afrika wartet, der ihm ſchöne Geſchichten erzählen wird, das weite Reiſen erträumt, ſich alle erdenklichen Abenteuer zurechtbaut und ſeine phantaſtiſchen Landſchaften mit Farben ausmalt, die einem erloſchenen Vulkan zu entfließen ſcheinen, deſſen Funken ſeiner Harmonie fließender Farben ein metalliſches Leuchten geben.

Dufresne hat viele Berührungspunkte mit Chagall. Seine Natur iſt eruptiv wie die des leidenſchaftlichen Ruſſen. Aber okzidental beeinflußt, verſteht er weniger brutal, Kraft und Feinheit zu vereinen. So erſteht die verwaſchene Farbe der Fauviſten bei Dufresne als köſtliche Subſtanz, die durch ihren Reichtum wieder an Veroneſe oder Delacroix denken läßt.

Die Eigenheit Dufresnes liegt in ſeinem Verſtändnis volkstümlicher Bildnerei, deren primitive Kompoſition und Arabeske er auf die Höhe der Bilddarſtellung gebracht hat. Keiner der Modernen verſteht ſo machtvoll dekorativ zu arbeiten, ſelbſt nicht Dufy, der die ſchönſten Entwürfe unſerer Tage für die Seidenfabriken von Lyon zu ſchaffen wußte. Die dekorative Konzeption des Bildes bei Dufresne iſt rein maleriſch, er behandelt das Bild als eine autonome Einheit und nicht zum Zweck dekorativer Anwendung. Dieſe Kunſt ſteht in der modernen franzöſiſchen Malerei einzigartig da.



Charles Dufresne. Geburt Christi.

Galerie Barbazanges, Paris.



Charles Dufresne. Mittagsruhe.

Galerie La Licorne, Paris.



Charles Dufresne. Die Jagd.

Galerie Barbazanges, Paris.



Wilhelm Kohlhoff. Landschaft. 1919.



Wilhelm Kohlhoff. Landschaft. 1921.

Wilhelm Kohlhoff

Von CURT BAUER / Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

Jene Zeit darf im allgemeinen als überwunden gelten, in der die expreſſioniſtiſche Richtung jede andere auszuſchließen ſchien. Nur ein im Neuen allzu befangener Blick vermochte Impreſſionismus und Expreſſionismus als unüberbrückbare Gegenſätze zu empfinden. Der Irrtum ging ſo weit, den Impreſſionismus die Kunſt der materialiſtiſchen Weltanſchauung zu nennen. Indeſſen wollte auch er nur das Spiegelbild einer im menſchlichen Vorſtellen verankerten Anſchauungsform wiedergeben. Das Allgefühl wollte er in einen Augenblick äußeren Erlebens bannen: eine Art Momentaufnahme der Seele. Andererſeits entnahm der Expreſſioniſt dem äußeren Eindruck, dem Augenblick, das Bleibende, Ewige. Er erhob das einzelne Erlebnis zum Allerlebnis, den Augenblickseindruck zum Allgefühl. Er tat alſo im Grunde dasſelbe, was der Impreſſioniſt tat, nur auf entgegengeſetztem Wege und daher mit anderen Ausdrucksmitteln. Während der Impreſſioniſt das innere Erlebnis in die optiſche Richtigkeit des äußeren Retinabildes hineinzugeſtalten ſuchte, mußte der Expreſſioniſt eben dieſes Retinabild ſteigern und deformieren, um innere Geſetzmäßigkeit darin zu veranſchaulichen. Der eine wollte dies Seeliſche verſinnlichen, der andere den Sinneseindruck beſeelen: zwei Richtungen, die in ihrem Weſenspunkte ſich kreuzen, zuſammentreffen müſſen.

Hierin liegt vielleicht ein Grund dafür, daß dieſe beiden Richtungen zu der gleichen Zeit nebeneinander mit ungeſchwächter Kraft fortbeſtehen konnten, ohne ſich ganz abzulöſen. Weit davon entfernt, ſich gegenſeitig zu verdrängen, ergänzte die eine vielmehr die andere. Gerade der Expreſſionismus würde nur zu leicht in Formalismus erſtarren, fände er nicht in der impreſſioniſtiſchen Anſchauung der Wirklichkeit eine ſtete Verjüngungsquelle. So beobachten wir heute in der Kunſt ein fortwährendes Hin- und Herſchwanken zwiſchen der expreſſioniſtiſchen und der impreſſioniſtiſchen Ausdrucksweiſe. Und mehr noch: Manche Künſtler erleben in ſich ſelbſt dieſen Zwieſpalt, der ſie von der einen zu der anderen Richtung wirft. Zu ihnen gehört auch einer unſerer jüngſten, Wilhelm Kohlhoff.

Weiteren Kreiſen der Kunſtfreunde iſt Kohlhoff zwar als Expreſſioniſt bekannt geworden. Es berührt faſt wie Ironie, den jungen Stürmer als Porzellanmaler beginnen zu ſehen. Im Jahre 1893 zu Berlin geboren, mußte er ſchon frühzeitig in die Lehre treten. Aber wie manchem anderen, ſo wurde auch ihm das Handwerk ein Sprungbrett in die Kunſt. Während er die herkömmliche, glatte Technik der Porzellanmalerei erlernte, übte er auf eigene Fauſt die impreſſioniſtiſche Malweiſe. Ein innerer Proteſt gegen das konventionelle Handwerk mochte ſeinem Feuereifer Flügel verleihen. Wie ſchnell ſich der Anfänger auf dieſe Weiſe emporbrachte, erſehen wir bereits daraus, daß ſchon Arbeiten des Neunzehnjährigen die Jury der Großen Berliner Kunſtausſtellung paſſieren konnten.

Für viele junge Künſtler wurde der Weltkrieg zum entſcheidenden Wendepunkt in ihrem Schaffen. Gegenüber der Fülle äußerer Schreckniſſe ſuchte ſich die Phantaſie als Ausgleich eine innere Welt viſionärer Erlebniſſe zu errichten. Die Seele wurde ſich des Kontraſtes zwiſchen innerem und äußerem Sein bewußt. Sie klammerte ſich deſto ſehnſüchtiger an das erſte, je mehr ſie das andere verneinte. Manches vorher bereits Angebahnte gelangte unter dieſem Konflikte ſchneller zum Durchbruch, als es ſonſt der Fall geweſen wäre. Auch Wilhelm Kohlhoff wurde zum Militärdienſt einberufen, jedoch ſchon nach einem halben Jahr entlaſſen. Nun fand er endlich Zeit, zehn Monate hindurch ganz für ſich zu arbeiten. Da hieß es für ihn, das ſeeliſche Gleichgewicht wiederzufinden, unter dem Übermaß abſtoßender Eindrücke den inneren Rhythmus des Lebens feſtzubannen. Er glaubte bei der kubiſtiſchen Arbeitsmethode dieſe Geſetzmäßigkeit am reinſten erfaſſen zu können und ſtürzte ſich mit krampfhaftem Eifer

— dem Beispiel vieler anderer folgend — auf jene Ausdrucksform. Freilich gingen unter dem ausschließlichen Ringen nach Linienrhythmus manche anderen Werte verloren. Namentlich die Farbe litt durch die gewaltsame Betonung des Formalprinzipes. Die kubistischen Gemälde Kohlhoffs der Jahre 1914 und 1915 sind aus Schwarz entwickelt, erdfarben, von Rot und Blau aufgelichtet. Die Farben laufen neben der Form einher, ohne ihr mannigfaltigen Charakter, eigenes Gepräge zu verleihen. Erst während der Jahre 1916 und 1917 gewinnt das Gegenständliche wieder mehr Naturnähe und damit den Schwerpunkt im Bilde. Es taucht aus einem eminenten Bewegungsmodus empor und ist selbst in einer Weise bewegt, die an die barocken Visionen Goyas erinnert. Gleichzeitig werden die Farben noch tiefer, um an ihren Brechungslinien desto stärker aufzuleuchten.

Jede Bewegung der Elemente erregt die menschliche Einbildungskraft. Wer längere Zeit in das Meer blickt, Woge um Woge mit den Augen verfolgt, der hat das Gefühl, dem weißen Gischt Lebewesen entsteigen zu sehen. Die Wellen formen sich ihm zu Gestalten, ein geheimnisvolles Ahnen geht von ihnen aus, wie immer, wenn die Phantasie etwas wahrnimmt, was das Auge nicht zu bestätigen vermag. Unsere Vorstellung tritt dann in eine transzendente Welt, wo die übersinnliche Vision stärker ist als der bloße Sinneseindruck. In dieser Lage befindet sich der Künstler den äußeren Vorgängen gegenüber. Sie bergen für ihn das Geheimnis eines anderen, nicht sichtbaren Vorganges, der dem wirklichen verwandt ist, ja sein eigentliches Wesen bildet. Er fühlt, daß alle Dinge außer der unterscheidenden Außenseite eine gemeinsame Innenseite haben. Diese geistige Einheit in die Mannigfaltigkeit der Materie zu projizieren, darauf kommt es ihm an. In Kohlhoffs Kunst gewinnt die Wellenlinie die Bedeutung einer rhythmischen Vermittelung zwischen fremden Bestandteilen. Er liebt es daher, einen größeren oder kleineren Wasserspiegel auf seinen Gemälden zu zeigen, von dem der Rhythmus einer sich über die ganze Bildfläche verbreitenden Wellenbewegung ausgeht. Gelegentlich geben an Stelle des Wassers auch die Linien von Bergen und Wolken diesen Anstoß. Wir beobachten hier eine gewisse Ähnlichkeit der Ausdrucksmethode Kohlhoffs mit derjenigen Bruno Krauskopfs, was zweifellos auf eine Wechselwirkung der langen Jahre zurückzuführen ist, die beide Künstler in engster Kameradschaft zusammen verlebt haben. Während sie aber bei Krauskopf zur rein formalen Bildstruktur wird, bleibt sie bei Kohlhoff mehr stofflich, elementar. Gleich einem fließenden Wogenmeer strömt es über die Bildfläche, eine ungeheure Bewegtheit erzeugend, die alles in ihren Wirbel reißt, was irgend darauf hervortaucht. Wo die Wellenlinien an den Gegenständen gebrochen werden, schäumen sie hell auf, um dann im gleichen Rhythmus sich ihnen anzupassen. Auf diese Weise setzen die Gestalten unmittelbar die Bewegung der Wellen fort, an ihren Konturen von einem leuchtenden Schein umflossen. Es ist dasselbe Element, das in ihnen kreist, dasselbe Licht, das sich in beiden bricht. Es ist das alles einende Element und das alles trennende Licht. Dies rhythmische Umflimmern hebt die Gegenstände und Gestalten von vornherein in eine transzendente Atmosphäre. Gleichzeitig erhalten sie durch ihre hocherregte Bewegtheit den Stempel einer starken Erdgebundenheit.

Bei der Lösung des künstlerischen Problems kam es Kohlhoff nicht nur darauf an, diesen überaus komplizierten Bewegungsmodus in der menschlichen Gestalt zur harmonischen Einheit zu führen, sondern auch die so entstandene Form mit dem Gefühlsinhalt in vollkommenen Zusammenklang zu bringen. Werfen wir unter dieser Voraussetzung einen näheren Blick zum Beispiel auf das Gemälde „Komposition". Die Gestaltengruppe bildet das Oval eines geschlossenen Viereckes, das durch die Treppe in zwei Hälften geteilt wird. Aus dem Hintergrunde, am Fuße der Burg vorbei, drängen die Wellen. Die Treppe leitet ihre Horizontallinien in den geschlossenen Raum, durch die Einengung einen Wirbel erzeugend, der sich zu Gestalten verdichtet und zwei entgegengesetzte Bewegungen, eine nach unten und eine nach oben, oder eine nach vorwärts und eine nach rückwärts, hervorruft. Vorwärts eilt die Woge in Gestalt der Frau. Sie



WILHELM KOHLHOFF. „Der Reiter.“ Originallithographie.

Wilhelm Kohlhoff.



Spaziergang. Fritz Gurlitt, Berlin.

Wilhelm Kohlhoff.



Landschaft. 1921.



Wilhelm Kohlhoff. Blumen am Fenster. 1921.



Wilhelm Kohlhoff. Blumen. 1920.

ist das unaufhaltsam seine Stufen herabsteigende Leben, durch nichts zu hemmen. Von der Frau flutet die Woge in der Gestalt des vor ihr Knienden zurück, der verzweifelt das Leben an sich vorüberschreiten sieht. Um sein Antlitz leuchtet die Woge mächtig auf, oberhalb zu einer Reflexbewegung emporbäumend, die rechts in dem sehnsüchtig dem Leben Nachwinkenden vorwärts, und links in dem sich gelassen Abwendenden rückwärts drängt. Unübertrefflich drückt sich dies Wechselverhältnis in allen Einzelheiten aus. Blind, auf nichts achtend, die Züge des Frauenantlitzes, von unaufhaltsamer Geschwindigkeit ihr eilender Fuß. Daneben die ohnmächtig an der Stelle haftenden Füße des Verzweifelnden, der dem Leben nacheilende Fuß der Sehnsucht und der etwas ironisch auf die Verzweiflung blickende Kopf des sich Abwendenden. Man braucht allein die meisterhaft studierten Hände zu beobachten, um den ganzen Vorgang von ihnen abzulesen. Ihre Bewegung beschreibt die Form einer 8, deren untere Schleife die Arme des Weibes bilden. Rücksichtslos greifen ihre Finger nach vorn, während die Hand der Verzweiflung sich klagend zur Abwehr erhebt, die Hand der Sehnsucht wie ein Fähnchen im Winde flattert und die Hand des sich Abwendenden entschlossene Resignation ausdrückt. Kohlhoff gelang es hier, eine abstrakte Idee derart real zu gestalten, daß diese „Komposition" auch ohne jede nähere textliche Bezeichnung nicht mißverstanden werden kann.

Eine große Reihe derartig formvollendeter Arbeiten zeigte Kohlhoff auf einer künstlerischen Höhe, die seinen Namen schnell unter den Kunstfreunden bekannt machte. Nachdem er anfangs in der Freien Sezession ausgestellt hatte, erkannte Lovis Corinth seine seltene Begabung und zog ihn zur Berliner Sezession herüber, wo wir alljährlich seinen Bildern zu begegnen gewohnt sind. Aber welche Wandlung hat sich an ihnen im Laufe weniger Jahre vollzogen! Gegenüber dem mächtigen Streben nach Beherrschung des Formprinzipes war die Farbenskala zunächst in den Hintergrund getreten. Kohlhoff hatte nach dieser Richtung verloren, was er auf der andern Seite gewann. Erst das Jahr 1918 sollte darin eine ersprießliche Änderung schaffen. Damals veranlaßte ihn seine Heirat, den Wohnsitz von Berlin nach Heidelberg zu verlegen. Den aus den Mauern der Großstadt Kommenden umfing der Zauber jener herrlichen Natur mit doppelter Kraft. Er begann dauernd im Freien zu malen und die Brechungen des Lichtes in ihrer ganzen Intensität und Feinheit zu belauschen. Kohlhoff wurde Landschaftsmaler. Damit erschloß sich ihm aufs neue die Wunderwelt der Farben. Seine Bilder fingen an, eine tiefe, satte Farbenglut auszuströmen, in der die Gegenstände jedoch durch die Auflichtung der Konturen mit weißen Tönen ihren visionären Charakter behielten. Diese hochgespannte Farbenskala übertrug sich dann auch auf die figürlichen Kompositionen. Die harten Umrisse milderten sich zugunsten breiter, ruhigerer Flächen. An Stelle des Schwärzlichen traten farbige Tiefen. Großzügige Pinselstriche verbreiteten lichte Klarheit über die Leinwand.

Zwischen dem Expressionisten, der in die Naturnähe zurückkehrt, und dem Impressionisten, der sie nie verlassen hat, besteht ein gewaltiger Unterschied. Der Impressionist erblickt in der Natur den Spiegel der menschlichen Seele. Für den Expressionisten sind sowohl die Natur wie die Seele Erscheinungsformen eines Dritten, Unbekannten. Um dessen Gesetz zu veranschaulichen, deformiert er nicht nur die Naturform, sondern auch das Seelische. Das Weltgefühl des ersten ist parallelistisch, das des zweiten monistisch: ein spiritualistischer Monismus, der tief in der Mystik wurzelt. Sobald der Expressionist zur impressionistischen Ausdrucksform zurückkehrt, pflegt er auch das mystische Empfinden in sie hineinzutragen. Daß der Impressionismus auf diesem Wege tatsächlich nicht versagt, beobachten wir bei Künstlern wie Kohlhoff. Kaum hatte er im Verlaufe des Jahres 1919 die Ernte seines Strebens in einem Ausgleich zwischen Form und Farbe erzielt, so erblicken wir ihn während der folgenden Jahre an einem neuen Grenzstein seines Schaffens. Und zwar verzweigt sich nun seine Ausdrucksfähigkeit nach zwei durchaus verschiedenen Richtungen. Einerseits macht sich eine starke Neigung zum be-

wegten Impressionismus, andererseits zur ruhigen klassischen Struktur geltend. Die eminente Anspannung der Kräfte, die Kohlhoffs expressionistisches Werk bedingte, suchte offenbar eine Lösung in zwei entgegengesetzten Polen, die einander noch nicht ausgleichen konnten. Immerhin treffen auch sie schon in manchen neuen Arbeiten zusammen, so daß dann der seelische Ausdruck eine innere Ruhe aufweist, indessen in der technischen Behandlung der Aufruhr forttobt. Es ist zu erwarten, daß die Zukunft den jungen Künstler einer befriedigenden Synthese näher bringen wird. Inzwischen müssen wir uns damit begnügen, beide Gruppen innerhalb dieser Entwicklungsphase auseinanderzuhalten.

Bemerkenswert für die impressionistische Methode Kohlhoffs ist vor allem sein ausgesprochenes Materialgefühl. In der „Landschaft“ beispielsweise scheint alles Gegenständliche noch in vollem Farbenflusse befindlich. Kaum daß die Füße der Pferde, die Räder des Wagens sich schon als eigene Gebilde vom Erdboden losgelöst haben. Von Lichtflecken übergossen, steigt die mit kühnen Pinselstrichen hingeworfene Wegfläche zu den Wolken empor, als wolle sie sich über die ganze Leinwand ausbreiten und allen darauf stehenden Gegenständen etwas von ihrer Erdigkeit mitteilen. Die mit dem Gefährte einhertrabenden Pferde vermögen gerade noch gegen ihre Wucht anzukommen. Nur im Mittelgrunde hat sich die Vegetation bereits zu klarer Struktur erhoben, verleihen tiefe Farbentöne dem Prozeß des Werdens ruhigen Halt. Am stürmischsten gelangt dieser Prozeß im „Bildnis des Bildhauers Thorack“ zum Ausdruck. Hier ist es, als zwänge eine dämonische Gewalt die Farben zur Inkarnation. Halb noch im Flusse des Pinselstriches, halb schon gestaltet, heben sich die Formen von der Leinwand los. Ein kühner Spritzer wird zur Hand, ein dunkler Fleck zum Mund, eine Flut breiter Striche zum Haar usw. Obwohl der Blick jetzt die kleinsten Einzelheiten der Form ahnt, schwingt es noch im Hintergrunde heftig mit, wie wenn dort neue Visionen Leben gewinnen wollten. Dem äußeren Schaffensprozeß entspricht der seelische Gehalt des Bildes: dies leidenschaftdurchfurchte Antlitz, das sich, erregt in allen Fasern, impulsiv mitzuteilen sucht. Die Hände, die Gewandung sogar nehmen an der Erregung teil und wollen dem schreienden Mund Gehör verschaffen. Die Steigerung innerer und äußerer Bewegtheit erreicht in diesem Gemälde einen Grad, der eine Grenze des nach dieser Richtung künstlerisch überhaupt Möglichen bilden dürfte. Alles ist darin auf die Impression des Augenblickes gerichtet und wirkt dabei doch expressiv als visionäres Gedächtnisbild. Bei einer derart leidenschaftlichen Bewegungskraft berührt es seltsam, den Künstler auf der andern Seite in den Bahnen einer abgeklärten Renaissancelinie zu ertappen. Im Wesen des modernen Expressionismus liegt neben dem Prinzip seelischer Verinnerlichung das Formalprinzip. Viele Künstler griffen zu seiner Lösung auf die primitive Kunst, andere auf die hellenistische, ägyptische usw. zurück. Unter allen jungen Malern jedoch dürfte Kohlhoff der einzige sein, der die Abklärung seiner Formensprache mit Erfolg in den Vorbildern der Renaissance suchte. Die letzten Sezessionsausstellungen zeigten gelegentlich vom ihm Bildnisse, deren geschlossene Komposition, deren vornehme Ruhe und klare Koloristik eine hohe Reife verrieten. Bildnisse wie „Die Spanierin“ und andere bilden Gleichgewichts- und Ruhepunkte in dem erregten Schaffen dieses Künstlers. Nur hie und da merkt man noch an dem lebhaften Pinselstrich, daß eine verborgene Glut darunter vibriert. Man könnte diese Verschiedenartigkeit während derselben Entwicklungsphase als einen Mangel an Zielsicherheit empfinden, sähe man darin nicht eine glückliche Synthese sich vorbereiten, wie wir sie zum Beispiel bereits in dem Gemälde „Mutter und Kind“ zu ahnen vermögen. Der strenge Linienfluß dehnt sich hier zur bewegten Form, die in dieser Fassung eine monumentale Steigerung erfährt.

Kohlhoff ist ganz Autodidakt. Die Gefahr für den Autodidakten besteht darin, seinen Weg ohne die Grundlage eines tüchtigen Könnens einzuschlagen oder sich von einer bestimmten Richtung ins Schlepptau nehmen zu lassen. Daß Kohlhoff beide Klippen vermieden hat, zeugt für seine eminente Begabung. Er ist ein Könner und eine durch-



Wilhelm Kohlhoff. Porträt A. P. 1922.



Wilhelm Kohlhoff. Damenbildnis. Fritz Gurlitt, Berlin.



Wilhelm Kohlhoff. Mutter und Kind. 1921.



Wilhelm Kohlhoff. Empfängnis. Fritz Gurlitt, Berlin.

aus selbständige Persönlichkeit. Das Wesen seiner Kunst ist urwüchsige Kraft. Sie schäumt über, aber weiß sich auch zu beherrschen, wennschon dies Überschäumen und Beherrschen noch nicht immer in der gleichen Arbeit zusammentreffen. Aber dafür ist er jung und hat noch ein weites Entwicklungsfeld vor sich.

Was unsere junge Kunst vor der jeder vorhergehenden Zeit auszeichnet, ist die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen. Es gibt kaum menschliches und soziales Erleben, das sie nicht in allen Nuancen wiederspiegelte. Mag es vielfach noch ungeklärter Most sein, der den Becher der Kunst unserer Tage zum Überlaufen bringt, und mögen frühere Epochen vor ihr die einheitliche Abgeschlossenheit voraushaben, ein Vorzug läßt sich ihr nicht strittig machen: die brodelnde Sehnsucht der Jugend ist reicher als jede Erfüllung.



Wilhelm Kohlhoff. Lithographie.

Ein Maler-Trio

Von CLAUDE ROGER MARX
Mit 7 Abbildungen auf 3 Tafeln

Jean Marchand — Dunoyer de Segonzac — Luc-Albert Moreau

Alle Drei sind zwischen 1882 und 1884 geboren, durch aufrichtige Freundschaft miteinander verbunden; obwohl verschieden nach Kultur, Ursprung und Temperament stellten sie Seite an Seite bei den Unabhängigen, im Herbstsalon und in denselben Galerien (Marseille, Barbazanges, Druet, Bernheim) aus. Sie haben gemeinsam die gleichen Krisen durchgemacht und sowohl Marchand, Segonzac wie Moreau haben einen Vorzug: Moralische Haltung, Gradheit und Stolz. Die französische Kunst macht — was einmal festgestellt werden muß — seit zehn Jahren eine Periode voll innerer Unruhe durch. Auf dem Pariser Kunstmarkt (was ich ausdrücklich betone) machen sich verdächtige Spekulanten breit, die mit Hilfe einer schwindelhaften Reklame sich in falschem Ruhm aufblähen und jeden Maßstab entstellen. Sowohl in Frankreich wie im Auslande hat sich mehr als einer von ihnen gefangen nehmen lassen. Die Revision hat sich inzwischen durch sich selbst vollzogen, und in einem Stadium größerer Ruhe sehen wir fast täglich bis zum Überdruß eine Maske fallen und manchen entlarvten Maler sein wahres Gesicht suchen.

Einerlei, ob Segonzac, Marchand und Moreau bestimmt sind, eine führende Rolle zu spielen, Tatsache ist, daß alle Drei, weit entfernt ihre Persönlichkeit zu verleugnen, seit ihrem Auftreten niemals Lügen gestraft worden sind. Die Werke, die diese Maler, die sich mit gutem Gewissen dem öffentlichen Urteil unterwarfen, etwa 1910 geschaffen, können, was ein unfehlbares Kriterium ist, würdig neben ihren letzten Arbeiten bestehen. Ihre Entwicklung vollzog sich, getragen von einem soliden Temperament, in engem gegenseitigen Kontakt und in stetem Ringen nach Vertiefung. Ihre Arbeit hatte — vielleicht mehr bei den anderen als bei Segonzac — System und jenen Dogmatismus, den ihre minderbegabten Genossen so oft, sehr zu ihrem Schaden, verleugnen zu können glauben. Sie waren zu stark auf die Überlieferung eingestellt (dies Wort in seinem besten Sinne verstanden), als daß sie mit ihr hätten brechen wollen. Schon erkennt man heute langsam, in wieweit Jean Marchand einen Corot fortsetzt und wo sich L.-A. Moreau mit den Venezianern und Delacroix berührt und die kaum wegzuleugnende Verwandtschaft, die zwischen Dunoyer de Segonzac und Courbet offenbar wird Alle Drei von wahrhaft französischem Geiste beseelte Künstler, der nach Ordnung und Klarheit strebt, empfinden es als Notwendigkeit, mit der Natur in Takt zu bleiben, deren Ärmlichkeit soviel kleinere Theoretiker geräuschvoll proklamierten. Alle Drei waren Zeichner, bevor sie Maler wurden und sind heute ebenso stark in der Zeichnung wie in der Farbe.

Marchand ist wohl zu stolz, um die Sympathie zu erzwingen, er will, daß man zu ihm komme, er enthüllt nicht sein Herz, selbst auf die Gefahr hin, daß man ihm den Vorwurf der Selbstüberhebung mache. In seinen Augen verringert jede Veräußerlichung den inneren Wert der Dinge, deshalb sind seine Werke selten heiter gestimmt, ihre Schönheit bedingen Scham, Adel und eine gewisse Resignation. Schweigend und einsam geht er auf einem sicheren und klaren Wege voran. Selbst wenn er mit hartem Pinsel die Facetten der Gläser und Karaffen malt, die Kanten des Blattwerkes umreißt oder den geometrischen Aufriß gewisser Perspektiven zeichnerisch festhält, immer offenbart sich derselbe Wille: Bewußter Aufbau der Komposition, Betonen der leichten Kontraste und Bewältigung der gewöhnlichsten und einfachsten Themen. Mag an sich die Spannung auch außergewöhnlich sein, ihre Absichten sind echt. Heute, wo sich Marchand im Vollbesitz seiner Kräfte und nahe letzter Reife empfindet, besitzt er die Einheitlichkeit der Inspiration, die ganz aus dem Vollen schöpft. Man soll ihm nicht eine gewisse Härte vorwerfen, die das beste Kennzeichen seiner Kunst ist, selbst in den lieb-



Jean Marchand. Die Emigrantin. Staatsmuseum, Japan.



Jean Marchand. Moschee von Lubiane. Sammlung Prinzessin Bastiano, Paris.



Dunoyer de Segonzac. Stilleben. Sammlung Lord Henry Bentick, London.



Dunoyer de Segonzac. Landschaft. Galerie Marseille, Paris.

lichſten Gegenden bei Yvelines, Cèret und Vence bewahrt er ſich jenen Ernſt, den keine Überſteigerung, weder der Form noch der Farbe, mildern könnte. Ihn blenden weder Mittag noch Sommer. Bei ihm hat, nach einem Worte Renans, ſelbſt die Freude immer ein wenig Traurigkeit. Ein gleichmäßiges, ein wenig hartes Licht überſtrömt jede Landſchaft. Es gibt bei ihm keinen Kampf zwiſchen den Valeurs und dem Sonnenlicht. Wenn Marchand ein Porträt malt, nimmt er gern weniger ausgeſprochene Typen als Modell, um uns durch die inneren Vorzüge ſeiner Kunſt zu entzücken. Bei Emigranten und Flüchtlingen hat er, im Bemühen, ihren Charakter zu erfaſſen, die Wahrheit ihres Blickes mit einer ſtarken Menſchenliebe umkleidet. Man empfindet deutlich, was dieſe Menſchen ertragen haben, die das Leben ſchickſalhaft empfinden, ohne daß ein Lächeln oder eine Klage über ihre Lippen kommt, oder ihren Blick bewegt. Malt Marchand einen Akt, ſo bewahrt er kühle Haltung, in dieſen robuſten blühenden Körpern ſchlummert keine Sinnlichkeit. Wie keuſch wurden trotz der Auflockerung der Kontur und der Zartheit ſeines Pinſels die beiden ſtillenden Frauen, die im letzten Herbſtſalon zu ſehen waren und in der Galerie Barbazanges, wo erſt kürzlich eine prächtige Geſamtausſtellung des Künſtlers ſtattgefunden hat.

Marchand iſt einer von jenen, die, ſich ſelbſt nur langſam offenbarend, uns erſt nach und nach gefangen nehmen. Man muß ſich ganz auf ſeine Eigenart einſtellen, um zu begreifen, wieviel Reichtum hinter ſeiner ſcheinbaren Kühle und Lauheit verborgen ruht. Einmal aber ihm nahe gekommen, können wir uns ihm nicht mehr entziehen, denn ſeine ſchwere und ernſte Stimme kommt aus der Tiefe.

* * *

Ob er die Natur oder den Menſchen malt, Gewicht und Dauer ſind die Kennzeichen der Kunſt eines Segonzac. Niemals durch Vorſtellungen aus dem Gleichmaß gebracht oder durch intellektuelle und ſentimentale Erwägungen beunruhigt, fordert er von der Malerei nichts, was außerhalb ſeiner Ziele liegt. Als Kind der Erde reicht er durch den eigentlichen Impreſſionismus hindurch, der ihm wenig gilt, die Hand einem Courbet und Frans Hals.

Schon eines ſeiner erſten Gemälde, die „Mediceiſche Venus“ (1911), enthält den ganzen Segonzac. Zuerſt trägt er die Farben mehrere Millimeter hoch, ſehr ungewöhnlich und faſt ſyſtemlos auf die Leinwand. Bei Beginn der Arbeit macht dieſe einen durch Farbenauftrag ſtark gehöhten Eindruck, aber im Fortſchreiten beruhigen ſich dank der Konzentration und Vertiefung Töne und Valeurs, bis ſie ſich einander angleichen und zuſammenklingen. Dabei verachtet er, was auch die Zeichnungen in ſo außergewöhnlicher Weiſe zeigen, ſelbſt auf die Gefahr hin, traurig und düſter zu erſcheinen, das leichte Spiel mit Kontraſten. Dieſer mannhafte Maler ringt allein um die ewigen und tiefen Beziehungen der Dinge, ihre feinſte und ſtärkſte Differenzierung. Unbeeinflußt von dem Spiel des Lichts und der Schatten, ſteht er, wenn man ſo ſagen darf, jenſeits der Tagesgezeiten, indem er ein Etwas von ſubſtantieller Dauerhaftigkeit ſchafft. Man würde nicht erſtaunt ſein, wenn er eines Tages als Bildhauer wie Daumier zum Ton griffe, um damit auf andere Weiſe zu beſtätigen, was mehr als einmal ſowohl ſeine Gemälde als auch ſeine Zeichnungen kundtun.

Seine Stilleben behandeln ganz gewöhnliche Dinge: den Tiſch aus einfachem Holz, einen Steingutkrug, ein Stück Fleiſch, friſches Gemüſe und Feldblumen. Nicht die Lieblichkeit der Gegend oder des Himmels, ſondern einfache und ewige Themen, die die Natur dem Menſchen entgegenhält, ſind das Stoffgebiet ſeiner Kunſt, etwa das dumpfe Schweigen des Dorfes, der heiße Mittag über dem Hochwald, die breiten Ufer eines Fluſſes, umſäumt von Weiden, die Reize des Winters, die träge Glut des Sommers. Seine menſchlichen Körper ſcheinen immer wieder daran erinnern zu wollen, daß ſie aus Erde gemacht ſind und zur Erde zurückkehren werden. Seine gedämpfte, aber trotzdem nicht traurige Palette hat den Duft des Erdbodens, der alle Farben in ſich aufſaugt. Was die Zeichnungen angeht, die der Maler zahlreich ſchuf, ſo beſitzen ſie

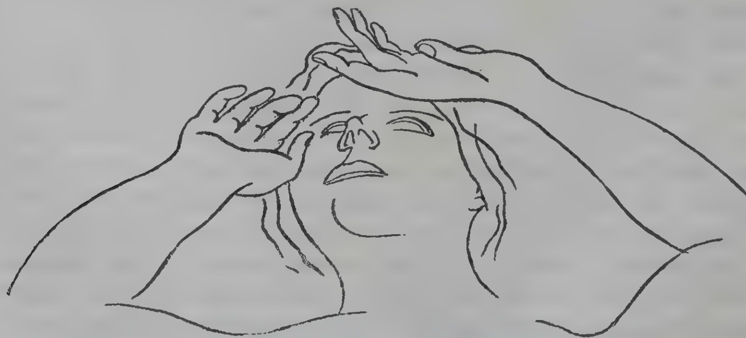
durchaus Überzeugung und haben jene Vollsaftigkeit, daß sie, ohne dadurch verkleinert zu werden, sehr wohl die Nachbarschaft eines Rembrandt, eines Daumier oder eines van Gogh vertragen könnten.

* * *

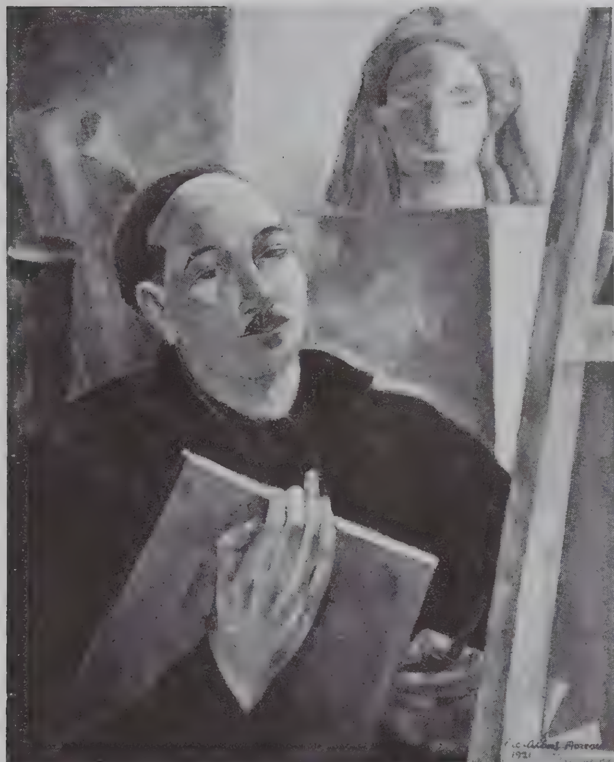
Man muß immer wieder von der Zeichnung ausgehen, um zu verstehen, worin Luc-Albert Moreau zugleich mit Marchand, Segonzac, Dufrèsne und Derain die Mehrzahl seiner malenden Landsleute übertrifft. Seine Vorzüge beruhen vor allem auf innerer Gesetzmäßigkeit und Klarheit. Sein Stift wird von einer wundervollen Ruhe und Sicherheit geführt. Er hütet sich vor jeder sinnlichen Übersteigerung und allem, was innerlich nicht ausgeglichen ist. Und wenn auch die Fülle und der Reichtum der Gebärden manchmal an Rodin denken läßt, so vermeidet er es doch, die Form zu übersteigern, und mehr als die Leidenschaft, sucht er den rhythmischen Gleichklang etwa nach der Art eines Giorgione und die ewige Heiterkeit inneren Gleichmaßes. Seine Linienführung, die oftmals schwer und gekrümmt ist, mit der er zuerst seiner Zeit Konzessionen machte, hat sich zu einer Sicherheit, Freiheit und wundervollen Fülle entwickelt. Er liebt die schönen Proportionen, wenn er einen Arm, eine Schulter, einen Busen mit Volumen füllt, und dies tut er mit einer heiteren Freude an der Harmonie, die seine ganze immer reine, tiefe und einfache Zärtlichkeit zu den Dingen offenbart.

Ganz so ist es mit den Gemälden; sie sind erfüllt von vollkommenem Gleichmaß und die Skala der Töne ist so bis ins Letzte herausgeholt, wie die der Valeurs. Die Farbe ist durch ein tiefes, mächtiges und von innen hervorbrechendes Feuer beherrscht, ähnlich wie bei den großen Meistern des Cinquecento und bei Delacroix. Wie gerade ist der Weg, der vom „Après-midi" bis 1913 zurückführt. So treu, wie er bei der Überlieferung verharrt, indem er z. B. dem Rate eines Daumier folgt, ist er doch Kind seiner Zeit, deren Atmosphäre, Typen und Umstände er auf vielen seiner Gemälde festgehalten hat. Vielleicht war er sogar der einzige Maler, dem es gelungen ist, den Krieg auf einer großen Komposition (dem „Graben") künstlerisch zu gestalten, ohne falschem Pathos und Effekthascherei zu verfallen. Dieses starke Verlangen, mit der Zeit zu gehen, hat ein so durchaus klassisches Temperament stärker als das von Marchand und Segonzac in die Krisis, die der Kubismus hervorgerufen, hineingezogen. Aber diese kubistische Periode hat in dem Leben unseres Meisters nur eine sehr vorübergehende Bedeutung, wie speziell die Werke der letzten Epoche und zumal die Porträts beweisen, die ähnlich, wie die Arbeiten eines Marchand, auch Moreau einen außerordentlich hohen Rang zuweisen.

Alle drei Künstler haben auch an der Erneuerung der Graphik in Frankreich lebhaften Anteil gehabt. Die Kaltnadelradierungen eines Segonzac z. B. beweisen eine seit Rodin nicht mehr gekannte Meisterschaft. Marchand aber dankt man ausgezeichnete Holzschnitte, und wenn erst einmal Moreau seine Zeichnungen, in denen sich sinnliche Kraft mit überlegener Klarheit verbindet, dem Stein überliefert, so wird er einen allerersten Rang auch auf diesem Gebiet behaupten.



de Togores.



Luc-Albert Moreau. Selbstbildnis.
Sammlung Turner, London.



Luc-Albert Moreau. Boxkampf. Sammlung Menier, Paris.



Le Fauconnier. Bildnis Jules Romains.

Photo Billiet, Paris.

Le Fauconnier

Von FRIEDR. MARKUS HUEBNER
Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln

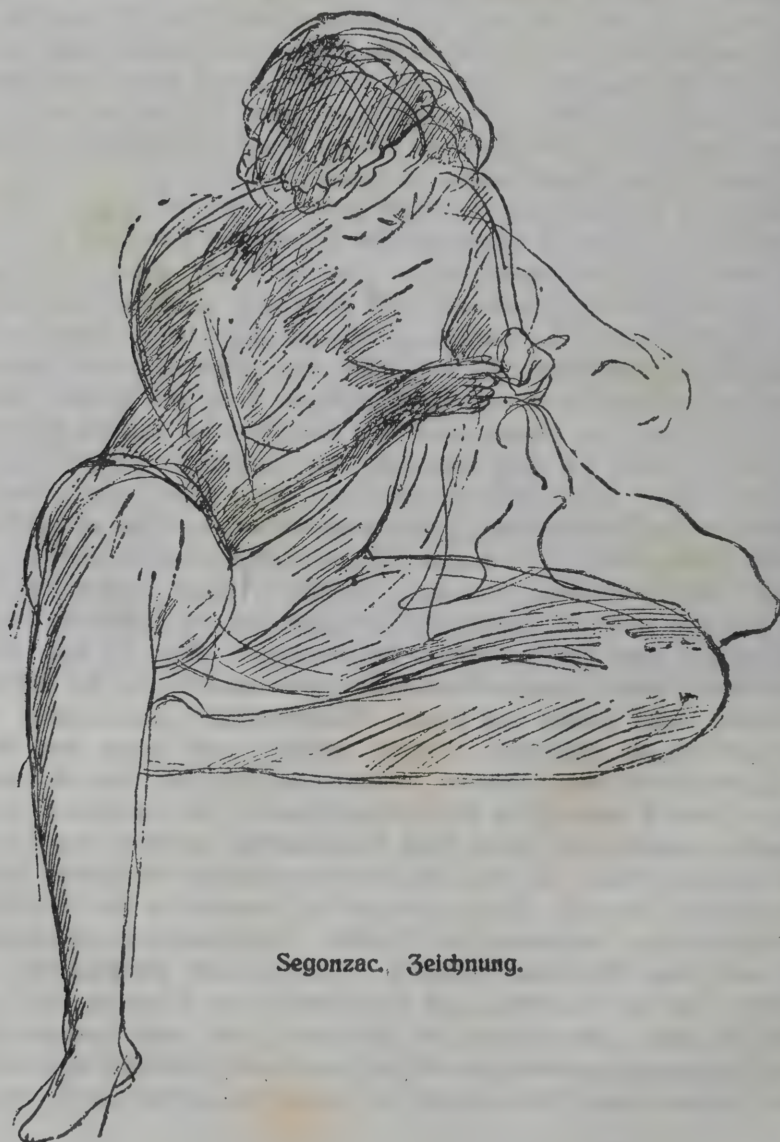
Le Fauconnier hat sich im Dezember 1921 durch eine Ausstellung von 46 Werken, welche die Galerie Joseph Billiet, Paris, veranstaltete, seinen Landsleuten wieder in Erinnerung gerufen. In dieser Ausstellung erregten namentlich die mit Kreide gezeichneten Bildnisse der Dichter Duhamel und Jouve Aufsehen. Es ergab sich eine Art Neuentdeckung, zumal da der Vergleich unter den aufgehängten Bildern lehrte, daß der ehemalige Le Fauconnier eine beträchtliche Wandlung durchgemacht hatte.

Daß der Maler aus dem Gesichtskreise der Pariser und nicht nur der Pariser eine Zeitlang so völlig verschwinden konnte, hat räumlich-geographische Ursachen. Le Fauconnier wurde 1914 vom Kriege in Holländisch-Seeland überrascht, wo er arbeitete. Da er kriegsuntauglich war, beschloß er, das Weltgewitter in der gastlichen Fremde an sich vorüberziehen zu lassen. Er ließ sich in Amsterdam nieder und gewann hier mit der Zeit Freunde, die es nicht nur bei der mündlichen Bewunderung ließen. Auch ein Kreis von Künstlern schloß sich um ihn, die auf ihn wirkten, die er, der feurige Normanne, kräftig erregte und antrieb. Er arbeitete unablässig. Die meisten, ja wohl die sämtlichen Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle dieser Amsterdamer Jahre wurden der Besitz holländischer Kunstfreunde. Eben aus diesem Grunde blieb Le Fauconnier seinen ehemaligen Freunden in Frankreich, Deutschland und Rußland verborgen; kein Werk kam auf den Markt, keins kam unter die Augen von Kunstschriftstellern, um derart vom Tun des Malers breitere Kunde geben zu können.

Als unersättlicher Le Fauconnier-Sammler trat vor allem W. Beffie in Amsterdam auf, übrigens auch einer der ersten Holländer, die Werke von Kandinski und Marc kauften. Man wird nicht zu niedrig greifen, wenn man die Anzahl Werke Le Fauconniers, die sich in der Sammlung Beffie vorfinden, auf etwa 150 beziffert. Die Entwicklung des Malers aus der Zeit seines Aufenthalts in Savoyen und in der Bretagne, wo Dünen, Fischerhütten, Felsen, Seebecken sich ihm schier von allein zu grauen Raumwürfeln und einem mächtigen geometrischen Landschaftsgeschiebe formten, ist hier über die Pariser Zeit, da er sich mühte, den Bauausdruck des Kubischen im nackten menschlichen Leibe aufschimmern zu lassen, bis zum Weggang aus Frankreich lückenlos zu überblicken. In Holland setzte zwar keine Stilschwankung ein, aber dem Einflusse des Bodens und der geschichtlichen Kunstüberlieferung seines neuen Wohnortes vermochte sich Le Fauconnier dennoch nicht zu entziehen. Er wurde kein Atmosphärenmaler und ließ sich von den äußeren Augenblickseindrücken nicht zum demütigen Diener machen, im Gegenteil, er behielt sich weiterhin vor, die Wirkungen des Lichts und des Schattens, als Wiedergabemittel unter vielen, nicht als das einzige zu behandeln. Aber die aus seiner Kunst entschwundene, kaum mehr gewagte Farbigkeit kehrte zurück, und sie kehrte zurück mit einem Ungestüm, einer wilden und lauten Stimmenvielfalt ohnegleichen. Die Stilleben, die er vorzugsweise als Aquarelle ausführt, wachsen weit hinaus über den Grad bloß idyllischer Zustandsschilderung: Blumen, Früchte oder Eßgeräte, die als Vorwurf dienen, erhalten eine förmlich dramatische Erscheinungsgewalt. Die Landschaft wird mit zyklopischen Fäusten gepackt, aus ihrem sanft vergleitenden holländischen Flächenleben gerüttelt und emporgemauert zu fett- und düstergepinselten nordischen Raumdenkmalen („La Zeelandaise", „Veere"). Nirgendwo ein Abschweifen in die Einzelheiten, in die irgendwie erzählerische Ausstattung des Vorfalls. Allenthalben ein herrisches Bilden der Außenwelt nach dem Maßstabe inwendig vorwegerlebter Formbegriffe. „Hauptsache ist es ja nicht", sagt der Künstler, „auf der Bildtafel den Eindruck des stofflichen Vorhandenseins der Dinge (das besorgt der Realismus) oder den Eindruck ihres flüchtigwechselnden Erscheinungsvielerleis (das besorgt der Impressionismus) einzufangen, sondern es gilt, jene seltsame Beeinflussungskraft und jenes inwendige Leben, das die Malerei

in ihren Ergüssen, in ihren schimmernden Lichträtseln, in ihren abgründigen Ausstrahlungen zu enthalten vermag, in den Dienst der ahnenden Gestaltung zu stellen."

Schließlich schafft die ideologische Neigung Le Fauconniers, der infolge seiner normannischen Abstammung von vornherein mehr denkerisch als sinnlich veranlagt ist, sich unmittelbar in der Wahl des Darstellungsstoffs ihr Genüge. Es entstehen in Amsterdam die Bildfolgen: „La vie du Vagabond" (drei Teile) und „Dieu te voit" (vier Teile), sämtlich in der Sammlung Beffie, auf denen sich alles — Farbe wie Bericht — aus der inneren Erfahrung speist, und wo die Außenwelt nur in abgerissenen und filmgrell weghuschenden Erinnerungen Zulaß erhält. Le Fauconnier ringt mit diesen Bildern nach der Erfüllung jener von ihm selber geprägten Forderung: „Des Künstlers Aufgabe ist es nicht, aus den neuen Gegebenheiten der äußeren Wahrnehmung ein planmäßiges Gesamtgefüge zu machen. Er will vielmehr der Epoche, in der er lebt, ihre eigene Art des geistigen Ausdrucks liefern, die stark und menschlich genug ist, um als solche die Zeiten zu überdauern." Es braust denn auch in diesen letzten Werken, von denen der Zyklus „Dieu te voit" die Unterbezeichnung führt „Décoration pour une chambre de méditation", die ganze Unrast und die weltanschauliche Erschütterung der Gegenwart, zu deren Dolmetschern sich erfolgreicher als die Dichter und die Musiker in Europa die Maler gemacht haben.



Segonzac, Zeichnung.



Le Fauconnier. Bildnis Duhamel.
Photo Billiet, Paris.



Le Fauconnier. Alte Frau.
Sammlung Joseph Billiet, Paris.



Franz Radziwill.

Der Mann. Ölbild.

Franz Radziwill

Von ROLAND SCHACHT
Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln

Es ist ein Verhängnis aller kunstgeschichtlichen Betrachtung, daß sie, um einen Begriff von neu auftretenden Erscheinungen zu vermitteln, immer nur an schon Bekanntes, also Älteres, schon Vorhandenes anknüpfen kann, durch welches jedoch gerade das Neue seiner Natur nach immer nur unvollkommen charakterisiert wird. Andererseits hat dieses Vorgehen den Vorteil, den Uneingeweihten hinsichtlich der Grundtendenzen, der allgemeinen Richtung oder äußerlichen Erscheinung des Neuen rascher und bestimmter zu orientieren als es durch voraussetzungslose und abstrakte Beschreibung geschehen könnte.

Mit diesem Vorbehalt läßt sich des jungen, noch nicht dreißigjährigen Radziwill bisherige Art am kürzesten umschreiben, indem man sagt: die Seele Ensors im Körper eines Bauernjungen. Man könnte auch sagen: ein Matisse ohne alle impressionistischen Anfänge mit einer deutsch-slavischen Gesamteinstellung. Oberflächlichere werden, an die väterlicherseits russische Abstammung des Deutschen Radziwill erinnernd, vor allem auf Einflüsse Chagalls hinweisen. Zwischen ihm und Radziwill jedoch steht die Entwicklung einer ganzen Generation. Um es gleich vorauszunehmen: Chagall erscheint heute als der große Anstoß, der ursprüngliche Beweger, der Einweiher in neue Mysterien. Seine großen Werke sind neue Welten, aber einige sind bereits klassisch-fest geworden. Bei Radziwill ist über diese durch Chagall gelegte Schwelle hinaus noch überall frischgrünes Neuland in voller Entfaltung, aber auch, im Gegensatz zu der häufig schlackigen, eng oppositionellen Art Chagalls, volle Selbstverständlichkeit. Chagalls Mystik ist immer noch irgendwie in seelischen oder geistigen Untergründen gebunden, entspringt aus chaotischen Tiefen, ringt sich gleichsam mit sicheren, zähen Bewegungen durch Gegenständliches und Künstlerisches ans Licht. Bei Radziwill ist diese Mystik gleich von Anfang an da und erwächst aus den Dingen selbst. Und ganz ähnlich ist das Verhältnis der Farbengebung. Bei Chagall beginnen gleichsam die Farben erst zu erglühen, sie wachsen in einzelnen Fällen zu höchster Intensität, behalten jedoch immer etwas Aktives, Zielstrebendes, während es im Gesamtwerk des Künstlers noch genug des Erdigen, Schmutzigen, auch Krassen, Mischigen gibt. Bei Radziwill ist schon von vornherein alles heller Mittag. Die Farbe braucht nicht mehr zu werden, sie ist da in praller, durch nichts mehr in Frage gestellter Gesundheit. Sie wird nicht mehr in mühsamer Förderung geboren, sie dient von vornherein als Baustein.

Die Farbe ist in der Tat das Element Radziwillschen Schaffens. Eine urgesunde kräftige Bauernfarbe, die auch den Absolutismus von Kreideweiß und Tiefschwarz nicht zu scheuen braucht, sondern beide gern in ihren Reigen mit aufnimmt. Sie wird ohne alles brutale Pastoso, breit aber ohne Gewaltsamkeit und so dünnflüssig aufgetragen, daß fast überall der oft offengelassene Kreidegrund noch durchschimmert oder doch fühlbar bleibt. Es ist keine Valeurmalerei und hat mit Natur nur insofern etwas zu tun, als sie nicht nach impressionistischer Weise verfeinerte Beobachtung registriert, sondern die Natur aus wenigen einfachen, nur durch ihr Nebeneinander, nicht in sich variierten Ganztönen neu aufzubauen strebt zu einem Ganzen, das nicht Abbild der Natur im alten Sinne, sondern Reflex der Natur in neu entdecktem Märchen- und Wunderland gibt. Wohl sind die Töne nach dem Stärkegrad unterschieden und spielen in verschiedenen Temperaturen, aber es sind ganze und Grundtöne. Die Art der Farbenbehandlung gibt den meisten Bildern etwas geradezu Dramatisches. Aus dem einfachen biderben Nebeneinander der Farben ergeben sich überraschende Aufschlüsse über ihre Natur und ihre inneren Wirkungsmöglichkeiten. Und die Klarheit, mit der diese Wirkungsmöglichkeiten erkannt, die gewandte Kraft, mit der sie dargestellt werden, sichert Radziwills Bildern eine indiskutable dekorative Wirkung. Nebeneinander wirken sie wie die Seiten eines prächtigen, aber naiven Bilderbuchs.

Aber es geht dem Künstler nicht um den dekorativen Effekt allein, um ein geschmäcklerisch ausbalanziertes Nebeneinander, es geht ihm durchaus auf Darstellung. Die Farben „stehen“ nicht nebeneinander, sie veranschaulichen eine Welt neuer Gesichte. Der Gehalt der „reinen“ Farbenkomposition wird immer entweder etwas individuell Überspitztes oder etwas Abstraktes haben, das dann, gerade je vollkommener und entschiedener es ist, vereinzelt und sozusagen abgemagertes Ideal bleiben muß. Bei Radziwill stehen die Elemente der Farbe im Dienst eines Willens, der Visionen gestaltet, die wie alle ersten Visionen elementar und damit unerklärlich sind. Niemand kann sagen, wer dieser „Mann“ ist, weshalb er Figur und Buch hält. Man kann über ihn dichten, man kann über ihn weissagen, man kann versuchen, ihn psychologisch zu erklären, aber all diese Erklärungen werden immer nur dazu dienen, diese absolut neue Erscheinung mit unserer eigenen Ideenwelt zu verknüpfen, ihn assoziativ zu binden.

Aber gerade weil es sich hier nicht um Bekanntes und Abstraktes, sondern um Neues und Urwüchsiges handelt, darf die Komposition nichts Starres bekommen, sondern muß sozusagen das Gewordene ausdrücken. Die Farbe, gefestigt durch die einfache Abfolge einer elementaren Tonleiter, brodelt im Strich, wo es gilt Bewegung darzustellen und wird stimulierend durchsprenkelt teils farbig, teils durch kleine skizzierende zeichnerische Beigaben, wo die einfache Ruhe mager, nüchtern, kahl wirken würde. Ähnlich wie beim späten Ensor wird die ursprüngliche Vision, der Ausdruck des Ewigen mit kleinen Improvisationen durchsetzt, der Zwang des einmaligen Großen auf das reizvollste von kleinen Zufälligkeiten umspielt. Dies ist es, das den Kompositionen Radziwills das immer Neue, aber auch das Überzeugende gibt.

Dabei ist er bestrebt, ihnen alles Eigenwillige, Subjektive zu nehmen durch eine gleichsam aus plastischen Klumpen sich herausformende Monumentalität der Zeichnung und durch Einführung von die Komposition festigenden, die Vision gewissermaßen als Naturgesetz manifestierenden Ornamenten. Der üppig aus durch den Tisch belebter Leere des Hintergrundinterieurs hervorquellende „Mann“ ist eingeschlossen zwischen die Ornamentstreifen der Wände. Neben der Feuergarbe der Pflanze, die ein Akkompagnement durch die im Leeren schwebenden aufspringenden Fische erhält, steht die gebundene dunkle Silhouette der Flasche. Der mächtig hinfließende Weg Ostfrieslands wird eingedämmt von wiederkehrenden Ornamenten, über den Häusern die Ornamente der Gestirne und die Tapete eines Fischers. Die Hügellandschaft wird überstreut mit den Ornamenten der Büsche, wobei es sich von selbst versteht, daß die Zeichnung hier wie überall nichts Illusionistisches im alten Sinn mehr hat, sondern das ursprünglich Abstrakte des Kinderstils.

Gerade dieser Reichtum an Kunstmitteln aber befähigt den Künstler zu jenem gesättigten inneren Reichtum der Komposition. Der große Kontrast wird im kleinen abgewandelt, durch kleinere bereichert oder verstärkt. Vor einer Landschaft steht ein Stillleben. Vor der Ferne das Nahe. Neben dem Wuchtigen das Liebliche. Aus dem ornamentativ gebundenen Gefäß flutet die Macht des Wuchses, dessen Ungebundenheit wieder durch die Festigkeit der Flasche vorn verstärkt wird. Den Raum kennzeichnet der Tisch mit den drei Männern, deren Körperlichkeit in Frage gestellt wird durch die flache Hintergrundfigur, während das Ganze zusammengehalten wird durch die Horizontalen vorn des Tischkastens. Die bunten Flammen der Motorfahrt branden an der weißen Wand des Hauses, über dem Lärm des Fahrers die Ruhe des Sees.

Wieviel von dem, wie gesagt, noch sehr jungen Künstler zu erwarten ist, zeigte die große Monumentalkomposition auf der Berliner Juryfreien von 1920. Hier erweist sich der ganze innere Reichtum Radziwills, die ursprüngliche gesunde Pracht seiner Farbe, die Kraft seiner Vision, die Wucht seiner Darstellung, die Originalität seines Wesens in vollem Umfange. Wer gibt ihm Wände?



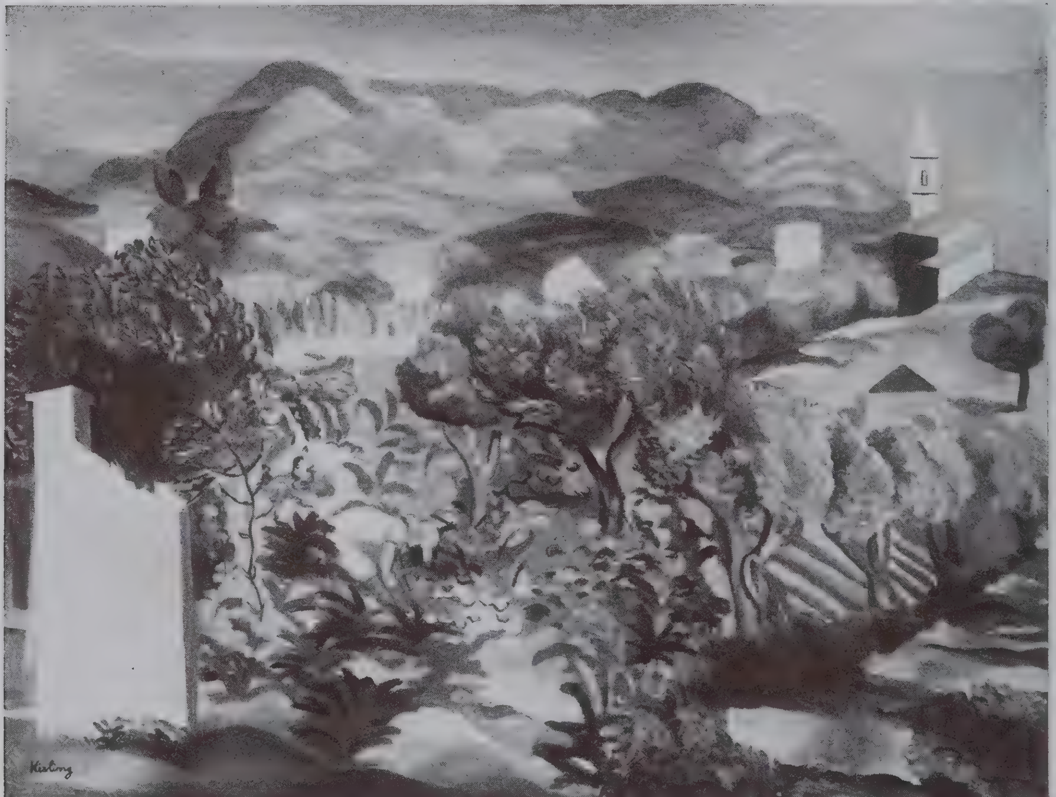
Franz Radziwill. Oſtfriesland. Aquarell.



Franz Radziwill. Der Motorradfahrer. Ölbild.



M. Kisling. Landſchaft bei Baudol. 1920.
Sammlung Brooks, Paris.



M. Kisling. Landſchaft Sanary. 1920.

M. Kisling

Von CARL EINSTEIN / Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Über Malerei schreiben: Schließlich erinnert man sich des Stück Lebens, da die Augen noch Katastrophen sich erschauten, die Maler in den Jahren 1906 bis 1912 ein konsolidiertes Raumbild zu schaffen strebten. Es ist dies die Zeit, da unsere Generation ihre Elemente formierte.

Man spricht viel vom Einfluß Cézannes auf die Jungen; falsch, dieses Wort schulmäßig eng zu fassen, etwa wie Nachahmung. Gewiß ein Point centrale der Diskussion der Malerstadt (ein jahrelanges Gespräch) war auch Cézanne; vielleicht war vor allem die Wirkung der Mallehre des Meisters stark und seine Bilder waren etwas wie ein Atlas. Doch verblieb es nicht bei Schulleistung. Die Ergebnisse der malerischen Bemühungen der Jungen entfernen sich weit vom Start. Zurückgebliebene versuchen mit Cézanne gegen die Jungen zu operieren, als bedeute dieser endgültig diktierte Abschluß guter Malerei und als enthalte er bereits völlig die wertvollen Momente der jungen Malerei, die in dieser nur hilflos vergröbert würden. Bedenke doch der landläufige Betrachter, daß er gemeinhin kaum Auge und Raumbildung des mittleren Malers erwirbt und zögernden Trabes den Begabten folgt. Begreiflich, daß veraltete Köpfe, denen das Raumkliché verstorbener Maler spät eingestanzt wurde, nun die Jungen verdammen; und zwar so gern mit dem Geschrei nach der Qualität, was sie ehrlicher durch den Satz „wo bleibt meine Schablone" ersetzten. Der Erfolg eines Kritikers erweist eben nicht ohne weiteres eminentes Verstehen, oft vielmehr klichierte Tagesmeinung und Publikum.

Heutige Malerei wird oft rascher ausgestellt und gekauft als verstanden; man hatte sich eben bei den Impressionisten durch Nachklappen blamiert; um so emsiger rennt man nach dem neugebotenen Spekulationsobjekt. Satte Schulmeister der sicheren Resultate sitzen auf der anderen Seite, bei den Toten, unter deren Gewicht sie die Lebendigen zu erdrücken versuchen.

Das Entstehen der neuen Malerei war wichtiges Ereignis unserer Jugend. Ein erheblicher Teil heutiger Erziehung ist hierin gegeben; Anschauung des Räumlichen wurde gebildet. Entschlossen und mit erheblicher Entsagung beschäftigen sich die Maler mit der Frage, was bildet und festigt ein Bild, mit welchen Mitteln kann die Wahrnehmung konsolidiert und bereichert werden. Schon wieder höre ich das Geschrei einiger Ängstlichen: „also abstrakte, intellektuelle theoretische Kunst". Die Sage vom naiv erschlafenen Bild entsteht, da man gänzlich passiv und feminin mit dem Geschenk des Bildes sich befriedet, statt die schwierige Entstehung des Werkes zu bedenken. Das Geschrei gegen den intellektuellen Maler ist überflüssig, es gibt eben eine kritische Intelligenz des Sehens ohne die ein haltbares Bild kaum zustande kommt. Gerade da unsern Malern bedeutende Meister vorgelebt hatten, mußten sie, um nicht blöder Nachahmung zu verfallen, um nicht Papageien der Malerei zu werden, Mittel und Resultate der Alten gründlich prüfen, wollten sie ehrlich die Ordnung der Bilder befestigen; denn zumeist ahmen die Naiven nicht die Natur, sondern ebenso erfolgreiche wie tote Bilder nach; und mancher hat schon Natur mit landläufiger Bildvorstellung verwechselt.

Entscheidendes Ereignis für unsere Optik war der Kubismus; hier wurde am stärksten und rücksichtslos Anschauung kontrolliert. Heute ruft man gern, er sei erledigt, da immer noch neben der asketischen Aufrichtigkeit kubistischer Bilder nicht allzuvieles bestehen kann.

In den Jahren, da der Kubismus von Picasso und Braque in gemeinschaftlicher Arbeit formiert wurde, kam Kisling nach Paris. Vitalität, Skepsis und Eigenwilligkeit verboten ihm der jungen Schule sich anzuschließen, bequem die Arbeit anderer zu nützen. Ebensowenig wie er Kubist wurde, versuchte er an älteres sich anzulehnen. Er erkannte die Notwendigkeit, das Bild zu stabilisieren und die Farbe zum Ausdruck geklärten Volumens

zu nutzen. Kisling vermied die impreſſioniſtiſche Analyſe ebenſo wie die temperamentvolle Dekoration der Fauves.

Sonderbare Jahre, da Kisling nach Paris kam. Die Malerei ſchien damals manchem durch die Leiſtung der Großen geradezu erſchöpft zu ſein; man erholte ſich kaum von der Laſt einer maleriſchen Erbſchaft, die von Heroen hinterlaſſen war. Eine Steigerung gleichgearteter Ergebniſſe erſchien unmöglich; man mußte den Mut zur Cäſur, zum Beginn von einfachſten Elementen aufbringen; man hatte zwiſchen imitativer Feigheit des Epigonen und einer ſelbſtändigen Form zu wählen.

Die Vorderen hatten Raum und Dinge vor allem dem farbigen Prozeß untergeordnet. Unermütlich haben ſie die farbigen Mittel geteilt, analyſiert und gereinigt; ſie waren ſo radikal in der Zergliederung der Farbe, daß ſie während ihrer Arbeit bis zur Entſtehung des farbigen Eindrucks vordrangen; Raum und Ding wurden rückſichtslos zu farbigen Elementen umgelegt; faſt wiſſenſchaftlich. Anders die Parole der Jungen; ſie war neu und doch alt; vielleicht älter als die der Väter. Die Jungen fanden, es gelte den Raum, das Volumen als das Primäre und Stabile hervorzuheben; ſo wie bei Giotto oder Pacher. Ungefähr wie man bei uns vom Pſychologismus auf die Logik und konſtruktive Philoſophie zurückging. Die Kubiſten wagten rückſichtslos die Cäſur, ſie gaben den neuen Bildern das feſte Gerüſt. Der Kubismus, oder vielmehr die Bilder Picaſſos und Braques vermittelten eine neue, fundierte Optik. Alle Jungen haben am Kubismus gelernt. Er war entſcheidende Entdeckung.

Kisling war zu vital, auf dem von andern errichteten Gerüſt zu arbeiten, ſich innerhalb einer Schule, die bereits von den unfreiwilligen Meiſtern verleugnet wurde, feſtzulegen. Er lebte optiſch zu direkt, um ſich nicht der Individualität der Dinge zu erfreuen. Wie Derain fand er, daß die Natur dank unſerm Sehen bereits einfach konſtante Elemente enthalte, die ſich vorzüglich eignen, das Dreidimenſionale farbig wiederzugeben. Dies Volumen hing allerdings nicht um eine ungeſehene Anatomie herum, konnte aber aus den Konſtanten der Dinge, Kontur, lokaler Farbe und Tiefenrichtung abgeleſen werden. So rettete man die Dinge vor der ſchulhaften Formel der Minderbegabten, die eine ungemeine Entdeckung emſig verplatteten. Man gab nicht das mechaniſch Abſolute der Schüler, unkontrolliert an den Dingen; man bereicherte ſich an dieſen, liebend beobachtete man ſie, um Bleibendes in ihnen feſtzuhalten.

Wir kennen allzuſehr die Maler, die nicht ohne Talent und mit erheblicher Bemühung nacheinander verſchiedenen Richtungen und Doktrinen unterliegen. Was an Kisling zu Beginn überraſchte: dieſer junge Maler kam aus Krakau mit einer Malerei, die das Heute ſeiner Malerei unbeirrbar enthielt. Als Orientale ſah er ſchon vor allem das Bleibende in ſich und den Dingen, die natürliche Geſetzmäßigkeit. Kisling war damals zwanzig und weder Schüler noch Anhänger irgendjemandes. Aus Kislings Arbeiten ſpricht die Einſicht, daß man ſich nicht auswechſeln kann, Perſon Schickſal iſt, unermüdlich, faſt mit Skepſis man Kraft und Art der Deutlichkeit und Ausdruck ſteigern muß Kisling iſt keine dialektiſche Natur wie Picaſſo, der täglich ſich ſelber überraſcht; die Bilder Kislings reihen ſich wie eine ſchöne Kette, deren kräftige Glieder mit Notwendigkeit einander folgen. Ich möchte es eine logiſche Natürlichkeit nennen, wodurch die Bilder Kislings ausgezeichnet ſind, und gleichzeitig das ununterbrochene Wachstum der Kislingſchen Bildqualität hervorheben. Überſieht man einigermaßen das oeuvre Kislings, bemerkt man, wie er die Mittel variiert, wie er taſtet und verſucht, aber all ſeinen Arbeiten bleibt eine Marke ſtarker Vernunft und enthuſiaſtiſcher Selbſtbeherrſchung gemein, die wir Kisling nennen. Keine Richtung, keine artiſtiſche Revolte anderer vermochte ihn dauernd oder ernſthaft erſchüttern, er analyſierte, erklärte die neuen Verſuche und blieb, wer er war; da er begriff, daß Richtungen und Doktrinen nur Vordergründe ſind. Er hatte es nicht nötig anderer Malerei nachzuahmen; achtzehnjährig kam er mit gutformenden Augen nach Paris und wurde Niemandes Schüler. Doch eines erlernte er in Paris: maleriſche Kultur, und er ſtudierte in den beiden großen Schulen, vor dem



M. Kisling. Sanary. 1920.
Sammlung Gallilée, Paris.



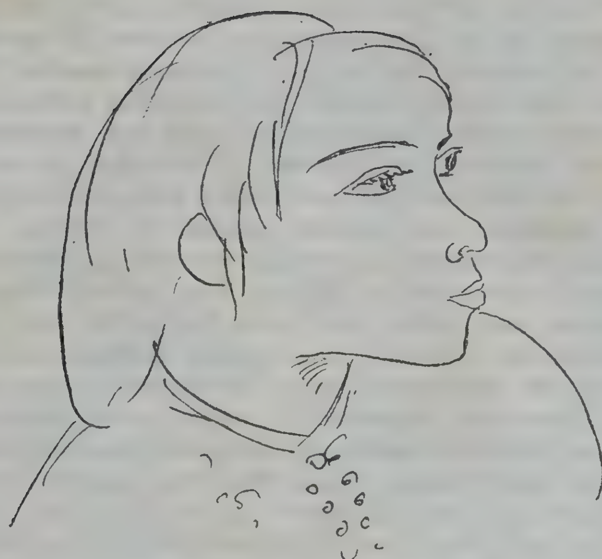
M. Kisling. Schiff im Hafen. 1920.
Sammlung Jo Netter, Paris.



M. Kisling. Der Spaziergang. 1921.
Sammlung Louis Vauxelles, Paris.



M. Kisling. Römerin. 1921.
Sammlung Brooks, Paris.



Henri Matisse.

Modell und im Louvre. Der Louvre ist mehr als irgendein gleichgültiges Museum, dessen Aufgabe es ist, einige Beamte zu ernähren; in ihm findet man die Überlieferung der großen französischen Malerei. Ob man hineingeht oder draußen bleibt, kein Pariser Maler entgeht der Auseinandersetzung mit dem Louvre; er gibt ein Inventar aller Diskussion über Malerei; selbst den unentwegtesten der Pariser hält irgend etwas an den Louvre und sei es nur hartnäckiges Widersprechen; aber vor allem eins, der Respekt vor dem Metier, die Frage — ce vieux comment qu'il pouvait faire ça.

Als Kisling blutjung nach Paris kam, diskutierte man leidenschaftlich über Kubismus, Futurismus, Primitiv, Simultan und so fort. Es saß bei all diesen Gesprächen, die Paris vom Monmartre bis zum Montparnasse durchzogen; als ganz Junger spielte er eine recht aktive Rolle in dieser Debatte, die vielleicht seit Poussin ging und erst 1914 brüsk abgebrochen wurde. Der Eine wandelte sich aus einem Neoimpressionisten oder Fauve zum Kubisten, der Andere warf seine kleinen Stilleben in die Ecke und malte irgendeine kosmische Angelegenheit. Kisling besaß vom ersten Tag an seine Themen und die Disposition seiner Malweise. Und trotz aller Diskusion — und sein Atelier war ein Mittelpunkt der Kunstdebatte — behauptete er Art und Kraft, die er nach Paris mitgebracht hatte. Von seinem ersten großen Akt an, den er 1912 in die Indépendants schickte, bis zum letzten, den ich kenne aus dem Jahr 1922, macht sich die gleiche unermüdliche Entschlossenheit geltend, große geklärte Formen hinzustellen und dem Reichtum der geschlossenen Lokalfarbe immer näherzukommen.

Ich weiß, wie hoffnungslos weit die Distanz zwischen Bild und Wort gesteckt ist; dieser Abstand kann höchstens durch etwas wie resignierte Liebe zur Sache verborgen werden. Es ist mehr als ein Schlagwort, wenn wir feststellen, daß Kisling von Beginn an etwas wie Klassik suchte, eine Malerei, welche die Probleme enthält, nicht ihnen ausweicht, vor ihnen flüchtet, sie aber gegenseitig abwägt und ineineinander ausgleicht. Die Einen waren Koloristen, Andere wiederum Zeichner, Andere versuchten die schwierige Darstellung taktilischen Volumens; Kisling begriff, daß es möglich sei im vollendeten Bildnis den Zusammenklang dieser Kräfte zu geben, sowie Cranach oder Rafael; aber gleichzeitig wußte er, daß man den „Louvre" nicht im Museum, sondern in der Natur finden müsse, als sei noch nichts getan. André Salmon nennt so mit Recht Kisling einen organisierenden Realisten.

Ich weiß, eine Anzahl nachklappender Dilettanten haben sich 15 Jahre post festum für eine Sache erklärt, die sie intellektuelle Kunst nennen; sie bereden die kubistischen Arbeiten Picassos und wissen nichts mit seinen bewundernswerten Figurenbildern anzufangen, die sie wie die Arbeiten Derains für sentimental und naturbefangen erklären. Schulen werden eben weniger von Produkteurs als von Nachahmern, Photographen und umschreibenden Intellektuellen fabriziert. Es ist nichts zu machen, nur lächerlich, wenn einer Schlagwort, Unterdemstrich und Klischee in der Pupille sitzen hat. Damit übersieht man gerade die Dinge, womit Malerei beginnt. Es ist heute so leicht, mit irgendeinem intellektuellen Trug Aufsehen zu erregen oder eine optische Formung zur Popularphilosophie zu zerquatschen. Kisling pfiff auf Trug und Philosophie, war nur Maler, der die Dinge, die vor ihm wachsen und farbig sich breiten, liebt, ohne in seinem Enthusiasmus die Gesetze der Leinwand zu vergessen. Menschen, Landschaft, Blume und Frucht, Kisling liebt sie merkwürdig, schwer beschreibbar. Von seinen Bildern strahlt Wärme aus; seine Leinwände zeigen deutlich, daß sie von keinem schwächlichen Ästheten gemalt sind, der aus Angst vor Natur und bewegtem Raum mit Schlagworten sich ummauert, sondern von einem starken, gütigen Menschen gearbeitet sind, der vielfach und gebändigt fühlt. Leute, die vor allem ältere Malerei lieben und hierüber umfangreiche Bücher schrieben, tun leicht die jüngere Generation ab, da sie von dieser eine Bestätigung ihrer Bücher erwarteten. Bilder werden aber nicht gemalt, um irgendwelche Kritiker zu rechtfertigen. Es ist billig, eine Generation von Künstlern zu verwerfen; immer sind es nur wenige, die unser Dasein einigermaßen zu rechtfertigen imstande sind. Bei aller Bewunderung für Renoir und Cézanne dürfen wir behaupten, daß unsere Generation Künstler besitzt, die bedeutendes erarbeitet haben. Wie waren wir glücklich, zu sehen, daß Picasso und Derain die große Malerei fortsetzten und nach ihnen Jüngere kamen, starke Begabungen. Das Bild der jungen Generation steht noch nicht ganz fest bei den meisten ihrer Verteidiger; die Kenntnis der heroischen Märtyrer, Utrillo und Modigliani ist noch nicht ausreichend übermittelt; die jolie ménagère Modiglianis, die Straßen, Kapellen und Gärten Utrillos sind noch kaum der Wertung neuer Malerei eingefügt, die Mauern Utrillos, die der Hand Corots würdig sind. Man möge diese Generation nicht aus Bequemlichkeit oder Freude an Dialektik auf eine enge ideologische Formel spannen — eine Sache, hier eben so wenig ziemend wie bei den Impressionisten, und fast scheint es, als seien in dieser Malergeneration Gegensätze und Skala der Auswirkung besonders weit gespannt.

In den kritischen Jahren, ungefähr um und nach 1906 vertrauten die Kameraden fest, daß die große Malerei festgesetzt werden könne. Mit bewegter Spannung verfolgte man die Talente. Nach Derain, Vlaminck, Picasso kamen Utrillo, Kisling, Chagall, Modigliani. Kisling, der Sohn eines armen, jüdischen Schneiders, stieß zu uns; damals brachte er, ein blutjunger Mensch, einige braune, aber intensiv gemalte Portraits mit. Das war 1910 und Kisling war 18 Jahre alt. 1912 überraschte er in den Indépendants mit einem großen in festgefügten Farben gemalten Akt, und nun wußte man, daß Kisling einer der wenigen sei, befähigt seine Generation zu tragen. In den gleichen Independants siegte auch Chagall. Es war erwiesen, daß die Reihe der Maler ununterbrochen weiterging. Mit diesem großen Akt hatte Kiesling eine Form erarbeitet, die Salmon den réalisme organisé nannte. Diese Malweise wurde mälig von anderen aufgenommen und nach den Erschütterungen des Krieges erholen sich in ihr manche Maler von problematischen Versuchen.

Wir erinnern uns nur weniger frühen Bilder Kislings, die in den Jahren 1911 und 1912 entstanden; es waren Porträts und Stilleben. Eines nahm vor allem gefangen: der Entschluß dieses blutjungen Malers, sich weder durch Richtung noch Schule düpieren zu lassen. Er malte dann in diesen Jahren in den Pyrenäen, in Céret und traf dort Picasso, Gris und andere. Aber selbst der sugestive Picasso ließ ihn nicht sich selbst vergessen. Er betrachtet prüfend die Bilder der Kameraden und immer war das Ergebnis, daß er



M. Kisling. Sitzender Akt. 1921.
Sammlung L. Sainturier, Paris.



M. Kisling. Zigeunerin.



M. Kisling. Straßensängerin. 1921.
Sammlung Bernheim jeune, Paris.



M. Kisling. Stilleben. 1921.
Sammlung L. Sainturier, Paris.

seine Bilder und Malweise nur sich selber verdanken dürfe. Die für Kisling entscheidende Arbeit war wohl der große liegende Akt von 1912. Dieses Bild war durch überlegte Ordnung der Farbe und Herausbildung eines deutlichen, ruhigen Volumens ausgezeichnet. Kisling hat unermüdlich den Akt studiert und zeigte oft gesteigerte Resultate seiner Bemeisterung. Ich denke dabei an das große Aktbild der Sammlung Aubry „Der rote Divan" und die Arbeit aus dem Jahr 1922 bei Madame Harris.

Die Jahre bis in den Krieg waren die heroischen Jahre der jungen Malerei; wie die Impressionisten überdauerten die meisten der begabten Jungen die Misere; allerdings einige fielen im Kampf um die Anerkennung, wie Modigliani; andere trugen schwere Wunden davon, wie Utrillo. Es kam der Krieg; man unterbrach die lange Arbeit und die Diskussionen und war getrennt. Jahre hindurch hört und sieht man nichts mehr von junger Malerei oder Dichtung; was zurückkommt, erholt sich langsam. Aber die junge Malerei war stärker als der Krieg. 1917 malt Kisling die beiden klassischen Stilleben, die jetzt in der Sammlung des Herrn Aubry hängen. Mit diesen und dem bedeutenden Aktbild „Der rote Divan" hat Kisling endgültig die Müdigkeit des Krieges überstanden; seine Malerei ist konsolidierter und fester denn je. Man begann nun vulkanisch zu arbeiten, wollte die verlorenen Jahre einfangen. Wir erinnern, wie damals Modigliani in drei Jahren sein Lebenswerk arbeitete. Kisling verläßt Paris, geht nach Saint Tropez, und nun setzt eine wundervolle Klimax ein. Er malt viele Landschaften; aber auch anderes, Menschen. Er verschmäht das elegante Porträt, sucht sich verlassene Kinder, Zigeuner, Arme. Er zeigt, daß die junge Malerei Empfindung verträgt und darstellen kann. Es gibt Maler, deren Erlebnis eine Technik war und zumeist die eines andern, die sie auf Atelierobjekte monoton übertragen; Kisling erlebt Menschen und Natur unmittelbar und mit opferwilligem Enthusiasmus. Er malt die Menschen, die ihn erschüttern, denen er helfen will und weiß, daß unser Leben nicht hinter der Ateliertür zu Ende ist.

Um 1918 waren wir besorgt, ob die Malerei der Jungen noch lebe, ob die Jungen selber den Krieg überdauert hätten. Wir dürfen, ohne zu übertreiben, sagen, daß die Maler unserer Generation unmittelbar nach dem Krieg ihr Werk fortsetzten und die Ergebnisse erheblich zu verbessern wußten. Kisling beginnt das Jahr 1918 mit einem Selbstportrait; ein Ernster, fast Verzweifelter mit zusammengekniffenen Lippen; fast mit Augen, die nichts mehr sehen wollen. Das Bild ist in eckigen, fast feierlichen Flächen gefügt. Man ist ernst, traurig; aber die Malerei ist gerettet. Nun beginnt Kisling die Armen zu malen; Kinder, die er so sehr liebt. Kisling gibt präzise Form, aber sie trägt Empfindung. Das Thema ist nicht Vorwand zur Sentimentalität; wohl aber wird Raumkonzentrierung gegeben und gleichzeitig Erschütterndes, jedoch gegliedert, beherrscht. Kisling fährt fort große Figur zu verwirklichen; hier und da wird daneben gehauen; dazwischen und oft, erarbeitetes Glück, beispielhaft Gelungenes. 1919 malt er die Bildnisse der Anna Zborowska und Madame Jane Salmon; das erste Porträt fährt in schweren, breiten Farben einher, das zweite ist in silbriggelöstes Grau gesenkt; Bildnisse glückhafter Entscheidung. Daneben entstehen ein bedeutender Akt „le tub" und Stilleben.

1920 finden wir den Künstler in der Provence; in Marsaille, Casis und Sanary, wo auch Derain malt. Vorher hat Kisling in Paris sein Bild „Die Küche" gemalt. Im Süden, dem Mannöverfeld der modernen Malerei, erobert er sich endgültig die Landschaft. Dort malt er oft den Hafen von Cassis mit den ausruhenden Seglern, Sanary, umstanden von alten fächrigen Pinien, beherrscht von seiner friedsamen Kirche, die Derain auf einem besonders schönen Bild malte. Kisling gibt kräftige Farben, er studiert die reichen, kurvigen Plane der südlichen Landschaft; er gibt das Licht nicht als primäres Element, sondern als eingeordnete Eigenschaft der Gegenstände; es gelingt ihm, den unverminderten Reichtum landschaftlicher Bildung zusammenzuballen; er zeigt, welche Fülle gegebener Natur er zu ordnen versteht. Natur und Menschen verarmen nicht auf seinen Leinwänden, sie verfestigen sich. Die ersten Landschaften, Strandbilder mit Schiffern, sind noch flächig zusammengesetzt; aber schnell, in der Bandollandschaft, den Pinien,

dem Hafenbild meiſtert Kisling das faſt Barocke dieſer Gegend. Doch Kisling vergißt nie ſeine Liebe zur menſchlichen Geſtalt; 1920 malt er die beiden Frauen im Sommergarten. Die Provencehitze biegt die eine ſchläfrig zum Tiſch, die andere lieſt aufmerkſam, etwas kühl. Man hat die Wirkung gleicher Landſchaft und gleichen Lichtes auf zwei verſchieden geſtimmte Frauen. 1921 malt er den Jungen mit dem Hund; Menſch und Landſchaft werden nicht durch literariſche Sentimentalität kombiniert, wachſen in ruhiger Form und reicher Farbe zuſammen und ſtehen ſorgfältig abgewogen. Im Nachmittag dominieren Jahreszeit, Licht und die langſame Hitze; beim Spaziergang die Figur. Dieſe Arbeit leitet zu den bedeutenden Figurenbildern des Jahres 1921 über, unter denen ich das ſtarke Bildnis des ſitzenden Mädchens, die Straßenſängerin und den großen liegenden Akt hervorhebe. Der Künſtler blieb ſich gleich; doch ſtetig wachſend weiß er Natur und Darſtellung zu formulieren und zu klären. Kisling hat immer nur eines geſucht: die Konſolidierung der Malerei. Vielleicht iſt ſolche Bemühung, die Natur zu ordnen ohne ſie zu verringern, das Schwerſte; vor allem iſt dieſe Bemühung heutiger Malerei notwendig; die ſtrengen Ordner der bildmäßigen Mittel laſſen die Malerei Experimente und Verſucher ertragen; jene geben eben ihrer Zeit Kontinuität und Feſtigkeit. Es bedarf vieler Klugheit und angeſtrengter Skepſis, die wertvolle Erſchütterung der heutigen Malerei, die koſtbaren Problemſtellungen und Verſuche intenſiv zu erleben, um dann zu einer ſchwierigen, verhaltenen Ordnung ſich zu zwingen und entſchloſſen auf das Intereſſante zu verzichten, um ſtatt geiſtreich vernünftig zu ſein und durch Regel und Maß mitzuzwingen. 1921 malte Kisling ſich noch einmal; ein Geſicht voller Zweifel; denn es iſt ſchwierig und voll Verzicht, klar zu ſein; aber auch ein Geſicht voller Güte, das Dinge und Leute um ſich wägt, kennt und trotzdem noch liebt. Es iſt ſehr einfach, den Bluff zu bewundern oder Probleme, die man nicht erfaßte, zu beſchwätzen; ſchwer aber, den ungemeinen Wert einer ſtarken Begabung zu erfaſſen, die ohne Trug normativ und wie belebendes Geſetz wirkt.



Renée Sintenis.



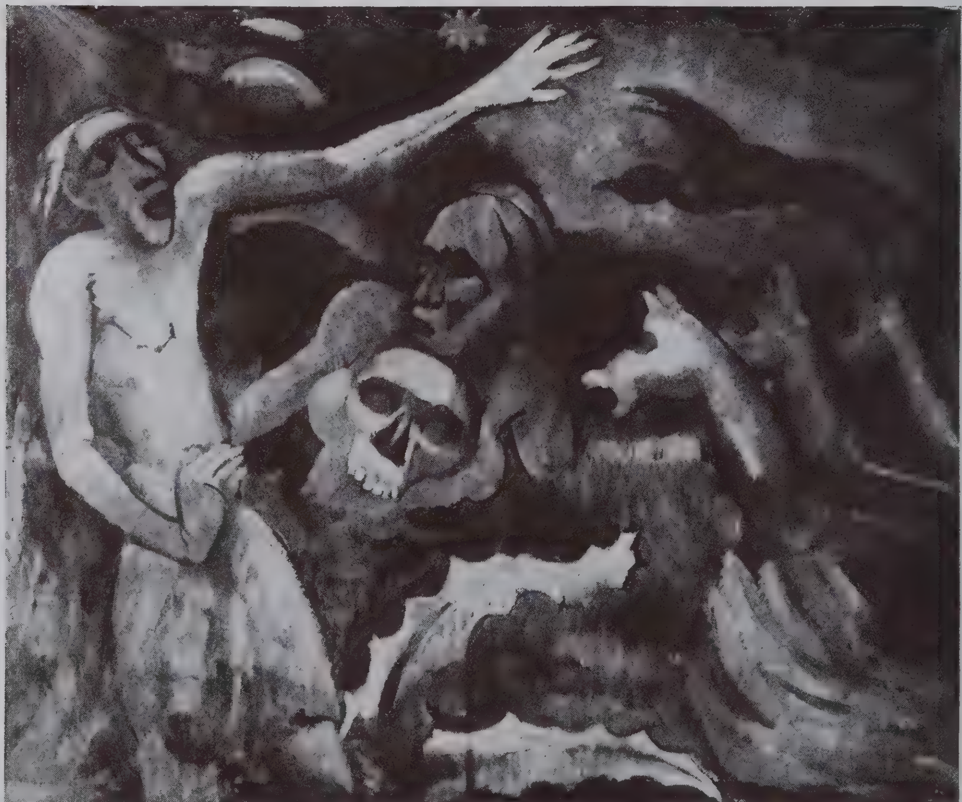
Werner Heuser. Auferstehung. 1919.



Werner Heuser. Ruhende Frau. 1919.
Sammlung Stein, Düsseldorf.



Werner Heuser. Saul und David. 1919/20.
Sammlung Stein, Düsseldorf.



Werner Heuser. Märchen. 1919.

Werner Heuſer

Von HANS FRANCK | Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln

Es gibt in dem Werk Werner Heuſers zwei Kreuzigungen, die wie Meilenſteine am Wege ſeiner Entwicklung ſtehen. Die e r ſ t e, 1912 gemalt, ſtammt aus der römiſchen Zeit. Die Kitſchmodelliererei bei Villeroy und Boch in Merzig, das nichtbeſtandene Zeichenlehrerexamen, der mißlungene Verſuch auf der Kunſtgewerbeſchule und das Martyrium auf der Akademie in Düſſeldorf, die fruchtbaren Lehrjahre bei Bantzer in Wellingshauſen und Dresden lagen verſunken hinter dem Künſtler. In Rom, im Kreiſe der Haller und Hofer, hatte er ſich gefunden und malte, neue Wege ſuchend, Bild auf Bild. Nicht ganz eigen, aber doch mit ſtarken Perſönlichkeitsanſätzen. In den exzeſſiven Bewegungen der Körper, die Chriſtus umdrängen, iſt vieles Spätere vorweggenommen. Iſt der Ausdruck, die Expreſſion das Beſtimmende. Das Ganze zu ſehr Kompoſition. Gute Kompoſition. Aber doch mehr Formkunſt als Erlebniskunſt. Zu ſehr Bild. Gutes Bild. Aber doch Atelierbild. Und: die Hauptgeſtalt mißlungen. Ein Schönling. Eine Aktfigur. Die z w e i t e Kreuzigung, 1919 gemalt, nichts als Ausdruck. Im Mittelpunkt auf ſchwankendem Kreuz eine ſchmerzgereckte Geſtalt. Ein Menſch. Der leidende Menſch. Keine Leiberſtaffage mehr. Häuſer, Berge, Türme, Pflanzen von Einem angefüllt: vom Schmerz des Sterbenden. Alles gravitiert nach ſeinem Herzen. Ein qualerpreßter Schrei iſt dieſes Bild. Eine bis zur Raſerei geſteigerte, überſteigerte Empfindung hat es geboren. Ein paar andere Bilder aus der gleichen Zeit, eine Auferſtehung, ein auf den Waſſern wandelnder Jeſus des gleichen Geiſtes, des ſelben Könnens voll. Heuſer hatte inzwiſchen den, Durchbruch zur modernen Kunſt, zum Expreſſionismus erlebt. Ob während eines Winters in Berlin? Ob während des Jahres in Paris? Ob in Südfrankreich? Ob in Rom, das die Baſis ſeiner Exiſtenz blieb? Ob während des Krieges im Lazarettzug, wo er, der Künſtler, die Latrinen reinigen mußte, freilich auch von Oſt nach Weſt durch die Länder gleitend, vielerlei Anregungen empfing? Die Antwort auf dieſe Frage iſt augenblicklich noch nicht zu geben, da ein großer Teil der Bilder Heuſers bei Kriegsausbruch in Rom verblieb und ſo eine genaue Verfolgung ſeiner Entwicklung zur Stunde noch nicht möglich iſt. Jedenfalls war, wie die Kreuzigung und ihre Schweſterbilder zeigen, das Neue tief in ihn eingedrungen. Bis an die letzte Tür war Heuſer, um ein Bild Goethes zu gebrauchen, gekommen. Nur noch ein kraftvoller Ruck, ein wegſicherer Schritt — völlige Freiwerdung im Rhythmiſchen, Aufhellung der allzu dunklen Farbigkeit — und, ſo ſtand zu hoffen, einer, der in die erſte Reihe der Kommenden gehörte, war da.

Doch die Entwicklung verlief auch hier — wann wäre ſie es je? — nicht geradlinig. Heuſer bog in die Graphik aus. Schuf einen Cyklus bibliſcher Steinzeichnungen. Die ſtärkſte: Der Turmbau zu Babel, in dem mit eminent rhythmiſcher Kraft die Menſchenleiber zu einem himmelſtürmenden Turm aufgebaut ſind. Verſuchte ſich im Bildſchneiden. Und fand ſich durch die Starrheit des Materials gehemmt. Ging zur Zeichnung über. Und ſchmetterte in kurzer Zeit wohl an die hundert Blätter aufs Papier. Die meiſten in zwei Farben, in Blau und Rot, mit harten Farbſtiften hingefetzt, andere mit dem Pinſel hingehauen. Manches nur ein Verſuch. Ein Abtaſten kompoſitioneller Möglichkeiten. Vieles von ſtarker, exzeſſiver, ekſtatiſcher Ausdrucksgewalt. Die ganze eine Empfindung, deren das Herz voll war, in ſichtbare, greifbare Bewegung hineingeriſſen. Menſchen, Tiere, Pflanzen und nach Form verlangende Stofflichkeiten. Von der Stille bis zum Schrei, vom Somnambulismus bis zum Wahnſinn, von der Lyrik bis zur Groteske — alles virtuos (zu virtuos manchmal) bezwungen. Und plötzlich war der Zwang zum Malen wieder da. In ſchneller Folge entſtanden mehrere Dutzend Bilder. Durch dieſe Schöpfungen i ſ t die gegenwärtige Situation Werner Heuſers ſcharf umriſſen. Aber nicht nur die Seine. Sondern zugleich die augenblickliche Situation Vieler, die



Alfred Kubin. Flucht nach Ägypten. Lithographie.

— nicht in den Expressionismus hineingeboren — erst nach längerer Wanderung zu ihm kamen. Das rechtfertigt eine grundsätzliche Betrachtung.

Werner Heuser (und mit ihm mancher, der wie er durch die Akademien hindurchging) steht in schroffstem Gegensatz zum Akademischen. Das Neue ist ihm Wesensnotwendigkeit. Er ist Expressionist aus innerem Zwang. Nicht aus Klugheit. Nicht der Mode zulieb. Aber die latent, trotz der entschlossenen Wegwendung immer noch vorhandene Furcht vor der Tradition drängt ihn über das, was Erlebnisnotwendigkeit ist, zuweilen hinaus. Aus der unbewußten Angst, zu wenig zu tun, tut er dann zuviel. Wie so viele unserer heute Schaffenden schätzt er hin und wieder das Neue schon um des Neuen willen, das Andersmachen schon um des Andersmachens willen. Versucht, verteidigt er es zuweilen auf Kosten der Qualität. Im Laufe der Entwicklung einer Kunstbewegung oder eines einzelnen Künstlers kann der Augenblick sehr wohl eintreten, wo es heißt: lieber Neues, das weniger gut ist, als das gute Alte noch einmal machen. Die Abgrenzung gegen das Bisherige und gegen die Mitläufer, die erstaunlich schnell die Konjunktur wittern, zwingt zu Schroffheiten, zu Überbetonungen nicht nur des Urteils, sondern auch der Tat. Es kommt dann alles darauf an, daß dieser vorübergehend notwendige Zustand nur als Durchgang auftritt, daß die durch Relativitäten bedingte Situation sich nicht festsetzt Für die expressionistische Bewegung ist die Gefahr, daß der Durchgangszustand zum Dauerzustand wird, sehr groß. Daß das Errungene, statt immer wieder zum Problem zu werden, statt sich ständig neu zu wandeln, zu etwas Festem, Gegebenen, zu etwas Selbstverständlichem, kurzum: zur Doktrin, zum Dogma wird. So kommt auch für Werner Heuser alles darauf an, daß er dieser Gefahr entgeht. Gewiß, nicht die frühen, bantzernden Bilder sind das Ziel. So handwerklich meisterhaft sie gekonnt waren — sie hatten nicht die letzte Eigenheit, nicht die schöpferische Besonderheit, die Voraussetzung höchster Leistungen ist. Aber ebensowenig sind um jeden Preis moderne Bilder das Ziel, in denen der Expressionismus als Form einfach genommen und virtuos erfüllt



Werner Heuser. Gekreuzigter. 1919.
Sammlung Gottschalk.



Werner Heuser. Die Öde der Stadt. Ölgemälde. 1920.
Neues Museum, Wiesbaden,



Werner Heuſer. Der Mops. Ölgemälde. 1920.
Sammlung Flechtheim, Düſſeldorf.

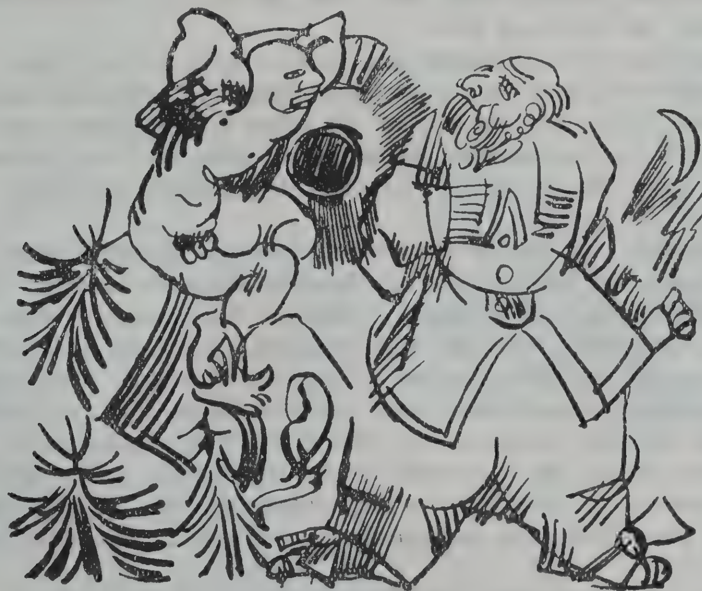


Werner Heuſer. Der Trinker. Ölgemälde. 1920.
Sammlung Hauth, Düſſeldorf.

wird. Heuser, der offenbar sehr leicht und schnell arbeitet, bot neben Arbeiten, die aus tiefstem Ringen, aus innerster Schau geboren wurden, unter seinen jüngsten Werken andere, in denen Wille und Absicht, Form und Farbe mitbestimmt hatte. Bei denen sich daher Flüchtigkeiten, Leeren, Abruptheiten, Überbetonungen, Allzudeutlichkeiten ergaben. Bei denen der Einfall, statt der Intuition, den Impuls zeugte.

Werner Heuser — und mit ihm viele der Expressionisten — steht am Scheidewege. Geht er durch das augenblickliche Stadium hindurch, in dem die vollauf begreifliche Freude am Beherrschen des Neuen ihn des öfteren zu nicht voll durchlebten formalen Arbelten verführt, macht er die neugewonnenen, modernen Mittel innerstem, eigenstem Erleben dienstbar: dann wird er in wenigen Jahren niemanden der Jungen in Düsseldorf — soweit ich sie heute übersehe — neben sich, sondern alle unter sich haben. Wird aber die Ausnützung, die Ausbeutung des formalen Könnens auch bei ihm (wie bei manchem bereits geschehen) zu einem Dauerzustand, so ist er gerade dem verfallen, dem er entgehen wollte: der Tradition. Es macht keinen werthaften Unterschied aus, ob jemand der akademischen oder der expressionistischen Tradition verfällt. Schon beginnt man den Expressionismus an den Akademien zu lehren. Schon flößt man den auf Flaschen gezogenen neuen Geist selbstbewußt den Kunstjüngern ein. Die Revolutionäre von gestern und ehegestern sind die Professoren und Direktoren von morgen. Und übermorgen genau so zu bekämpfen, wie ihre Vorgänger. Nur wem Form — ob moderne oder unmoderne Form gilt sich völlig gleich — nicht etwas Bereitstehendes, Festes ist, in das man seine Erlebnisse einfach hinein tut, sondern ein Werdendes, ein immer neu sich Ergebendes, der tagaus, tagein zu erringende Ausdruck sich wandelnder Erlebnisse: nur der hat in sich — in seinem Niesichgenügen, in seinem unablässigen Kämpfenmüssen — die Gewähr der Jugend und der Entwicklung.

In Werner Heuser steckt soviel gesunde Kraft, soviel Willensehrlichkeit, soviel Elan, daß er den gekennzeichneten Gefahren, die — ich betone es nochmals — nicht nur die seiner Begabung sind, sondern die vieler seiner Weggenossen, wie ich zuversichtlich glaube, überwinden und die Hoffnungen erfüllen wird, die seine Bilder, seine Zeichnungen und seine Graphik in reichstem Maße geweckt haben.



Wilhelm Morgner.

Otto v. Waetjen

Von H. v. WEDDERKOP | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Man iſt bei ihm der Notwendigkeit überhoben, den Weg zu ſeiner Erkenntnis durch Kunſttheorien zu nehmen, und zwar, weil er ſelbſt den raſchen Weg der Fleiſchesluſt wählt, um zu ſeiner Kunſt zu gelangen. Man folgt alſo notgedrungen, wenn auch ſelbſtverſtändlich und ſtößt auf nichts als Leben, kleines Luxusleben, das bei ſeinen Modellen Ausruhen und Läſſigkeit, bei ſeinen Städten ein bißchen Verkehr und auf dem Spezialgebiet der Tanzbars ein Leben voll Hingebung an das Momentane der Luſt bedeutet, als ob ſie den Sinn des Lebens enthielte. Aber überall konſequente Zielloſigkeit, doch keineswegs Maßloſigkeit. Dieſe wäre zu anſtrengend und würde den ſanften genießeriſchen Zug ſtören.

Man muß es doppelt denken, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ſolche Inſtinkte und Bedürfniſſe heute noch unbekümmert exiſtieren. Wo alles ſich abmüht mit Theorien, wo verſucht wird, eine Verbindung zwiſchen Geiſt und Form herzuſtellen, verlängert Waetjen ein zartbewegtes Genießerleben, läßt sich von Zeit, Schwanken, Härte, weil unbequem, übergehen und ſteht gewappnet mit ſchönen Dingen und feſten Auges nach rückwärts gewandt da.

Er repräſentiert eine Menſchenklaſſe, die ſchon zu ihrer Zeit unwahrſcheinlich wirkte. Lauter Leute, die ewig auf Reiſen waren, zufällig zwar in Paris, aber immer noch mit den verſchiedenen Drähten an die Heimat gefeſſelt und von da aus komiſch bewegt. Damals fing Paris ſchon an ſichtbar auseinanderzugehen, ſonſt hätte dieſer wenig feſte Keil nicht vermocht, ſich ſo in dieſe Maſſe hineinzuſchieben, daß er beinahe wie ein harter Körper wirkte, mit ſeiner Überflüſſigkeit aktiv beteiligt am Zerſetzungsprozeß dieſer Stadt, der die Amerikaner den Reſt geben werden, indem ſie ſie managen.

Waetjens Reiſeexiſtenz war die läſſigſte, am meiſten organiſiert auf Flüchtigkeit. Das Café de la Place Blanche war wie eine Behörde organiſiert, mit dienſttuenden alten Reffs von Kokotten, die durch jahrelange Lauge innerlich und äußerlich abgeſteift, nun völlig unverändert konſerviert blieben. Es war eine Art Café National, aber mit plein air und großartigerer Vergangenheit und nicht mit der Ausſchließlichkeit und der zentralen Bedeutung, die das Nazi hatte.

Nachdem dies Café Jahre hindurch zur Zufriedenheit gedient hatte, wurde es aufgegeben, wahrſcheinlich, weil man über die Puppen, die vom Vordergrund bis in die untergeordneteren Tiefen ein für allemal an feſten Plätzen ſaßen, von immer neuem Entzücken plötzlich zur Seekrankheit überging. Waetjen hielt am längſten aus, machte ſich jeden Tag ſeine Wunder ſelbſt. Exiſtenz ohne Montmartre ſchien ihm Aufgeben allen Lebens.

Inzwiſchen wurden Rive gauche und Café du Dôme bevorzugt. Dieſes deutſchbureaukratiſch aufgezogen, mit Allvater Lévy als Repräſentanten von Gewicht. Lévy ſchlichtete, führte Komment ein, eine Art Ehrenkodex, vorzeitige Ausbildung für ſeinen in der Kriegszeit bewährten Charakter. Hier war man zu Hauſe, da Spießer und Kokotten mehr als Gäſte empfangen und geduldet wurden. Deutſche Art konnte ſich hier entfalten und wurde nicht aufgeſogen durch den unabänderlichen Kreislauf franzöſiſchen Weſens.

Eben deshalb behagte Waetjen dieſe Atmoſphäre keineswegs, da er hierin ein Abirren vom rechten Wege ſah. Er wollte weiter ſchwimmen, wollte weiter hingegeben ſein an das Element der Schminke, an die rudelweiſe zum Geſchäft eilenden Frauen, ſelig im Kitſch der allabendlich aufflammenden Vergnügungsanzeigen ein einheitliches Leben führen.

Es gab Leute, die drei Tage nach Paris kamen, ohne das Café du Dôme zu verlaſſen. Man holte ſich hier nämlich konzentrierte Bildung, die in Deutſchland nachher gut zu brauchen war. In langen Geſprächen konnte hier alles Mögliche in Erfahrung



Otto v. Waetjen. Andalusisches Dorf. 1917.
Galerie Flechtheim, Düsseldorf.



Otto v. Waetjen. Malaga, Vorstadt. 1918.
Sammlung Frau Bergrat Behrens, Düsseldorf.



Otto v. Waetjen. Ballnacht in Barcelona. 1918.



Otto v. Waetjen. Tanzlokal in Barcelona. Aquarell. 1919.
Sammlung Alfred Flechtheim, Düsseldorf.



Marie Laurencin.

gebracht werden, was weder Meier-Gräfe noch die beſten Privatgalerien vermittelten, und es konnte unauffällig geſammelt werden, wenn man mit Männern von Beruf die rieſigen Lücken auszuſtopfen ſuchte und das geordnete Chaos in Deutſchland entwirren wollte. Alſo eine Vermittlungsatmoſphäre, und wie alles Aufklärende und Feſtſtellende auch wieder Waetjen verhaßt. Außerdem war es ſäurig, roch nach Theorie in endloſen Cézannegeſprächen und war alles Gegenteil des hellen freundlichen Montmartreſcheins.

Waetjen hatte indes eine harte Schulung hinter ſich. Es gab in Paris eine Gattung Menſchen, die ſich Reiſe und erſt recht Aufenthalt ſparen konnten. Sie ſtanden in den Salons internationaler Geſellſchaft herum und drangen über eine lockere Kruſte amerikaniſch-franzöſiſcher Miſchung zum eigentlich Franzöſiſchen nicht hinaus. In flotten Städten wie Paris oder Rom ſollte der „Künſtler" natürlich zu Worte kommen, beſonders wenn es ſich ſo traf, daß der Geſellſchaftsunmenſch, von dem auszugehen war, noch mit einem famoſen künſtleriſchen Talent ausſtaffiert war. Dieſe ſeltene Miſchung, bei der der Salon natürlich aufdämmernde Laune und künſtleriſches Getue wohlmeinend dämpfen mußte, garantierte auch hier den ſicherſten Erfolg, das trockene verhärtete Leben dieſer Art Exiſtenzen von halb Maler, halb Gute Familie zu führen. Seine Eigenſchaft als Sohn aus einem guten Hauſe, ſeine bedenklichen Ordnungs- und Gentleman-Inſtinkte und ſein Familienſinn waren Fallen zum Käfig qualitätloſen Lotterlebens, und nur ſeinem heldiſchen Streben und einem guten Stern dankte er es, wenn er dieſen Weg aufgab. Gehaltvolles Lotterleben, Ergründung der Düſſeldorf abgewandten Seiten des Daseins, dies lockte ihn. Eine ſanfte Willfährigkeit trieb ihn bald und entſchieden unbekannten, aber ſich roſig machenden Tiefen zu.

Er brachte keine fertige Weltanſchauung, nicht mal ein feſtes Amuſementsprogramm mit in dieſe Stadt. Er war nur bereit Fühlung zu ſuchen, ſich anzuſchließen und ſauſte ſofort nach ſeiner erſtmaligen Ankunft dem Montmartre in die Arme. Ohne Schwanken, das er im Amuſement nicht kennt, klinkte er zum erſtenmal die Tür einer boîte de nuit auf, nachdem er von draußen das Zigeunergeklimper gehört hatte, und damit zum erſtenmal die Tür zur Welt überhaupt, ſeiner Welt und blieb in dieſem Zuſammenhang zunächſt neun Jahre.

An dieſem Tage wurde er Othon.

Dieſe Tat war mutig, denn in dieſen Käſten wurde argot geſprochen, und jeder korrekt Sprechende als Exot abgeſtoßen. Hier galt es alſo zu Wirklichkeiten vorzudringen. Man ſoll nicht glauben, daß es ſchwieriger iſt, preußiſche Examina zu machen, bei Hof oder in erſten Kreiſen zu verkehren, als das Vertrauen der Stammbeſucher von Palmyre zu gewinnen. Doch dies Lokal, Rendezvous der gousses war das techniſch Schwierigſte und drang vielleicht, wie kein anderes, zu letzten Bedingungen der Raſſe, des Milieus und der eingeſogenen Gewohnheit vor. Ein reſtloſes Aufgehen in dieſem Lokal war alſo überhaupt nicht zu erlernen. Es wurde ſchließlich natürlich geſchleift, als die Barbaren kamen und das präziöſe Gehabe dieſer geſchlechtlich höchſt ſenſibel Empfindenden mit Erkenntnistheorie zuſchütteten.

Einfachere, mehr zum Anfangen geeignete leçons gab das „Princesse", mit einem Braunen, der eine Klampfe hielt und eine rote Jacke trug. Dieſer gab Erſtlingen viel, ließ ſie ſagen: fabelhaft, auch Manet hat das nicht herausbekommen. Die „Bar

Royal“, ein Darm von zwanzig Meter Länge und drei Meter Breite, barg zu guten Zeiten, gegen ein Uhr, an zweitauſend Menſchen, die neben-, über- und untereinandergeſchichtet waren.

Hier beſonders ging Waetjen zwanglos ein und aus.

„La Junie“ war in ein elegantes lüſtern-zurückhaltendes Gelb getaucht; dieſes Lokal war hart an der Grenze künſtleriſchen Vermögens. Schäbiger Reſt war die „Abbaye de Thélem“, reſerviert der smoking-Kaſte, gut für Botſchaftsleute und ihre korrekten Genüſſe.

Schließlich war allem der „Bal Tabarin“ über, ohne Spezialität, ohne das Zufällige verbohrter geſchlechtlicher Triebe, geſammelt in Einfachheit, mit gleichmäßiger Liebenswürdigkeit jeden Abend den Auswurf empfangend. Seine langgeſtreckte Tenne war der Tummelplatz für die breiten Lüſte jedermanns. Seine freundliche gedämpfte Helligkeit vermittelte mit dem élan des plötzlich, aber nicht erſchreckend einſetzenden erſten Taktes ein Zittern im Leibe und ein inſtinktives Aufeinanderzueilen unlängſt für einander beſtimmter Päßlinge. Was er zu tun hatte bei dieſen erſten Spritzern der Muſik, wußte Waetjen genau und ſo gut, daß man von ihm zu lernen verſucht war.

Baſis war die Bar des Hintergrundes, bedient von ſolidem Mixperſonal, wie alles Vergnügen in Frankreich auf Vernunft und tüchtige Einrichtung aufgebaut. Hier kam der Anfangsrauſch zuſtande, und die erſte Traurigkeit trat in ſein Auge. In elegantem Wechſel ging es zum Geſchäft des Tanzens, bei dem Waetjen die letzten Reſte des Boche abſtreifte und alten maquereaux nahe kam.

Stilgefühl, ſo fein und immer lebendig, verlangte natürlich eine maîtresse attitrée, die über dem Ganzen ſtand, dem windigen Treiben in dieſen Nachtreſtaurants und dem Hin- und Hergeſchlafe zuzuſehen verſtand, zu dulden wußte, nicht kleinlich eingriff und kraft ihrer Herzensbildung gewähren ließ. Waetjen fand ſolche damals aber in Geſtalt einer ſehr ſcharfen Dame. Dieſer behagte an ſich ihre überragende Rolle, die ihr vorbehalten war, aber daneben wollte ſie doch immer wiſſen, wo er war. Das Mädchen machte bis acht Uhr abends Toilette. Hauptſächlich ſah man ſie immer von neuem ihre Haare arrangieren. Bis es endlich zu einer höchſt banalen Kompromißfriſur kam, war Waetjen ſchon vorausgegangen, und es erhob ſich die Frage, wann und wo ihn finden. Von elf Uhr ab trat Schickſalsgewißheit ein, infolge des mächtig und regelmäßig wirkenden Tabarins. Dann erſchien ihr vom Friſieren und Ablaufen der Lokale ermüdetes Geſicht am Eingang des Saales inmitten Scharen von hereinflutenden Genüßlingen. Waetjen mußte nun auf ſie zueilen.

Allmählich wird man ſich entſchließen müſſen, von ſeinem Leben abzulaſſen und zu ſeinen Bildern überzugehen. Obwohl man ſich dazu nicht gedrängt fühlt, da er vom Leben und nicht von der Kunſt ausgeht.

Man könnte ſchließen. Denn ſo ſind eben ſeine Bilder. Aber bei den vielen Beiſpielen unſerer Tage, die dieſes ſelbſtverſtändliche Entſprechen von Leben und Produktion nicht zeigen, ſondern von ebenſo kleinem Leben plötzlich auf der Leinwand zu einem übergroßen Format übergehen, iſt man gezwungen, hier beſchämenderweiſe anzuerkennen. Eben dies Verkehrte bleibt ihm bei der Intenſität und Einfachheit obigen Lebens erſpart. Die Apotheken, die die gangbaren expreſſioniſtiſchen Rezepte zwecks Verſeuchung des Publikums ausgeben, ſtinken ihm, den ſchon das Dômecafé lähmt, nach Chemikalien.

Folge natürlich Verkennung. Die Kritik, die dörrend über die Felder zieht, konſtatiert hier nur: kein Inhalt, keine Form, nichts Kosmiſches, kein Urgefühl u. dgl. und empfindet ihn als lächerlichen Genußknaben. Seine Liebenswürdigkeit gibt ihm den Reſt. Und trotzdem beſteht er mit ſeinen Eigenſchaften, die aktiv ſind gegenüber dem jammervollen expreſſioniſtiſchen Sichwegſchleichen aus dem Leben. Auf der Leinwand ſpielen ſich heute Dinge ab, die im Leben kein Menſch bewältigen würde, und immer wieder findet man im Leben nur den Embryo. Einige benutzen die Leinwand noch zum Malen, die meiſten äußern ſich nur darauf oder ſtellen Forderungen.



Otto v. Waetjen.
Der Schleier. 1918.



Otto v. Waetjen. Die Loge (Sevilla). 1918.
Sammlung Pierre Roché, Paris.



Otto v. Waetjen. Spanisches Stilleben. 1918.

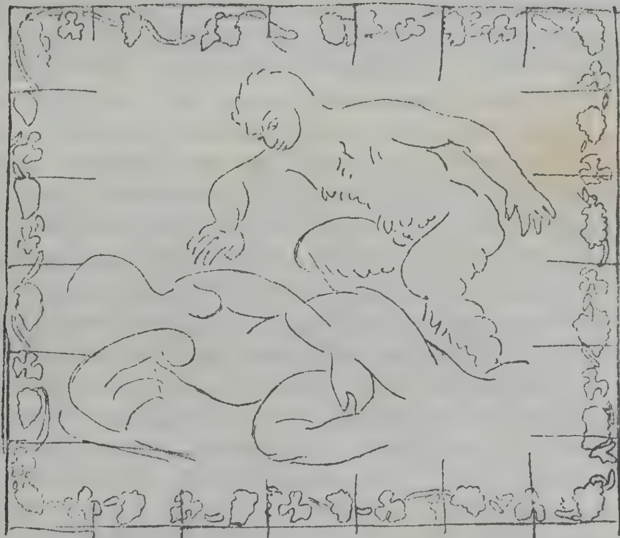


Otto v. Waetjen.
Interieur. 1920.
Galerie Flechtheim, Düsseldorf.

Ehrliche Übersetzung einfachen Lebensprozesses gibt künstlerisch ungebrochene Erlebnisse. Von der Zeit und ihrem Formgefühl blieb er nicht ganz unberührt. Von Matisse, der am reinlichsten Altes und Neues schildert, ist er entfernter als von Renoir etwa, dessen Wollen er ahnt. Es gibt mehr Impressionistisches in seinen Bildern, das durch ein etwas herberes Gewand hindurchscheint. Die Gegenstände sind noch nicht in Form untergegangen und neu geboren, diese regiert noch nicht die Erscheinungswelt, es wird auch erzählt, so wenig kann er sich vom Leben trennen. Seine deutsche Abstammung verrät sich in einer gewissen Härte der Konturen, die sein Bild unterscheidet. Die Linie wird achtsam gezogen und verfolgt, man fühlt das Wirken einer unaufdringlichen Komposition.

Aus Form wie Farbe ersieht man den nicht vergeblichen Aufenthalt in Paris. Sein Farbgefühl geht direkt auf Renoir zurück. In der Form vergißt er und gehört mehr der Zeit.

Nur der Spießer wird ihm seine Lebensart verargen, besonders auch die jetzt häufige Gattung des expressionistischen Spießbürgers. Menschen werden ihn billigen, da es ja nur auf Intensität im Leben ankommt, ob es sich um Verbummlung oder ernstes Führen handelt. Beides deckt sich für den Montmartrois und schließt übrigens den Fleiß nicht aus.



Henri Matisse.

Gustave de Smet

Von F. M. HUEBNER | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und zwei Abbildungen im Text

Gesellschaftsverbände, die durch das Mittel von Rechtsverordnungen und straffen staatlichen Verwaltungsgipfelungen zu einer bedeutenden Sicherung jedes einzelnen Volksmitglieds und der Stammesgemeinschaft überhaupt vorgeschritten sind, erschweren es dem Künstler, in sich die persönlichen, die bodenständigen Schaffensantriebe zuchtvoll und rein zu erhalten; die Sorge um die Behauptung und die unverletzte Dauer des eingeborenen Ichs tritt in den Hintergrund; der Geist betrachtet die völkische Verwurzelung als selbstverständlich und sucht sich weltabgewandtere Bindungen und Gesichtspunkte. So kommt es, daß die neue Kunst in Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien sich nirgendwie tiefer nach den seelengeschichtlichen Verschiedenheiten ihrer Urheberländer hin auseinandergezweigt und vermannigfaltigt hat, daß vielmehr im Großen und Ganzen eine Eintönigkeit und Übereinstimmung herrscht, die ebenso den äußeren Stil wie die Stärke und Richtung des tragenden Gefühls betrifft. Eine Abschleifung der persönlichen Erlebniskraft ist eingetreten, die es mit sich bringt, daß die expressionistische Kunst mehr und mehr in eine, an allen Orten der Welt gleichmäßig übernommene und wiederholte Mode überzugehen droht.

Wo indessen das geistige Individuum noch gegen Widerstände zu ringen hat, Widerstände persönlicher, gesellschaftlicher und staatlicher Art, die seine Ausformung und Stärkung zu hintertreiben trachten, wo also das Ich bis in die Tiefe der rassemäßigen Herkünftigkeit als eine Aufgabe erlebt, als Forderung empfunden wird, da ist der noch weiche, der noch keimträchtige Boden, aus dem in die neue Kunst sich ursprüngliche, naturhafte Erglühungen aller Art einzugießen vermögen. Hier gebärdet und erfüllt sich die neue Kunst nicht als eine Lösung von Fragen, die bloß durch den Verstand, den Geschmack oder die sittliche Dialektik gestellt werden, sondern sie wird das Gleichnis, in dem die ganze, im Nationalen bedingte Natur des Künstlers und der Nachempfindenden zur Ausdrucksdeutlichkeit und zur Ausdrucksfestigung gelangt.

Eins dieser noch ungeklärten, von vielerlei Seiten bedrohten menschlichen Siedelungsgebiete in der westlichen Hälfte des heutigen Europas ist Belgisch-Flandern. Ihren Einzug hat hier die Bewegung der neuen Kunst verhältnismäßig spät gehalten; aber sie hat sich im Nu mit den tiefsten Wesenszügen des hier ansässigen Volkstums vermählt, dergestalt, daß die Werke der jüngeren flämischen Malkunst nicht einfach mit den Maßstäben der überall angewandten und allgemein gültig gewordenen neuen Stilgrundsätze auf ihren Wert hin abgeschätzt werden können, sondern daß man in die Rechnung all jenes Innige und Persönliche mit einstellen muß, was ganz leibhaftig und doch unwägbar den Luftzug, die Landschaftsform, die Bodenfruchtbarkeit, den Volkscharakter des flämischen Erdstrichs ausmacht. Die Kunst des belgischen Flamen Gustave de Smet ist zwar gut europäisch, aber im selben Augenblick ein Heimatspiegel und ungemein stammesgetreu.

Für de Smet war es nicht nötig, sich nach einsamen Haffs, fernen Wüsten, verlorenen Südseeeilanden zu retten, um ursprüngliche Menschlichkeit ausfindig zu machen: die Vulkanstätte natürlicher, eingesessener Antriebe fand er dort, wo sie ausbruchsbereit bei einem jeden klopfen und beben, in seiner Person, in seinem unmittelbaren Lebensumkreise, in seiner Rasse. Freilich gelangte er nicht in gerader Linie, sondern erst auf Umwegen zum Anblick und zur Beherrschung der eigenen Wesensinhalte. Denn in Belgien vereinigte sich alles, um ihn, den Flamen, von seiner wahren und echten Geistesanlage just hinwegzuführen, wie denn die gesamte flämische Bewohnerschaft Belgiens ihr Leben in einer fortwährenden kulturellen Gefährdung dahinfristet. In der Kunst hinterläßt dieser Notstand jene Züge des Zwieschlächtigen, Gekreuzten, Mischförmigen, derentwegen die belgische Malerei und Plastik „international"



Guſtave de Smet. Interieur. 1914.



Guſtave de Smet.
Frau mit Blumenvaſe. 1918.



Gustave de Smet. Stadtansicht Amsterdam. 1919.



Gustave de Smet. Stadtansicht Amsterdam. 1919.

gerade im bedenklichen Sinne dieses Wortes genannt werden darf. Im Andrang der fremden Einflüsse aus Ost und West, Nord und Süd könnte sich zwar ein überaus fesselndes Schauspiel kühner und überlegener Selbstbehauptung des Genius loci entwickeln, aber in den meisten Fällen und unter den Beschwerden der auch bürgerlichen Lebensnöte splittert das Menschentum, und das Gestaltungsvermögen der Künstler wird aufgeschlürft von Geschmacksrücksichten, von stilistischen Experimenten.

Zu Beginn bestand deswegen auch de Smets Malerei lediglich aus erlernbaren Fertigkeiten. Seine Leinwände erfüllten dieselben Schönheitsansprüche wie die Leinwände der unzähligen anderen belgischen Maler, die an der Nordsee, auf der Heidefläche des Kempenlandes, an den Flußläufen der Schelde und der Leie der Jagd nach Lichtern, feinen Dünsten, duftigen Figurenumrissen oblagen und für die ein Emile Claus, ein Theo van Rysselberghe, ein Richard Opsomer die angebeteten Götter waren. Und bei dieser einmal eingebürgerten, sich üppig wie Essen und Trinken auslebenden Pflege des belgischen Luminismus hätte Gustave de Smet möglicherweise und trotz der in ihm bohrenden, sucherischen Unruhe weiter verharrt, wenn nicht der Krieg hereingebrochen wäre und für sein Leben damit ganz neue Umstände begonnen hätten; durch diese wurde er mit einem Schlage auf die Fährte seines Selbst gebracht.

* * *

Mit dem Jahre 1914 war Gustave de Smet auf dem Gipfel des äußeren Erfolgs angelangt. Seine Bilder, die bisher nur in der Provinz von sich reden gemacht hatten, zogen die Aufmerksamkeit der großen Presse und der Liebhaber in der Landeshauptstadt auf sich. Ihn deuchte, er sei über die kargen Tage des Unbekanntseins und der wirtschaftlichen Bedrängnis hinaus, und er dürfe nun ernten, denn der Maler war durchaus keiner von den Allerjüngsten. Geboren 1877 zu Gent, hatte er anfänglich auf der Akademie seiner Vaterstadt Unterricht genommen, war aber der Lehre nach kurzem entlaufen, um das Malen auf eigene Faust zu treiben. War es anders denkbar, als daß er in der sorgsamen Zerlegung des Lichts, in der Vortäuschung naturerinnernder Raumtiefe, in der Augenblickserfassung der Bewegungen, Haltungen, Auftritte von draußen den Sinn und das höchste Ziel aller malerischen Bildwirkung erblickte? In St. Marthems-Laethem, dem freundlichen Flecken an der Leie, schwelgte er im Verein mit gleichgesinnten Gefährten in jener erleidenden Hingabe an die Natur, die gewissermaßen nur die nachschöpferischen Kräfte in Bewegung setzt und für den Akt des künstlerischen Hervorbringens die Beobachtung einer fast wissenschaftlichen Entselbstung und Objektivität befiehlt. Daß sich in anderen Ländern der Kunstbegriff umzuwälzen begann und sich immer zahlreichere Stimmen erhoben, die über den malerischen Reiz einer Leinwand hinaus vom Gemälde die Veranschaulichung bekenntnishafter, menschlich durchlebter Inhalte forderten, davon kam den Einsiedlern und unbefangenen Genießern zu St. Marthems-Laethem gerade nur gerüchtweise etwas zu Ohren. So entwickelte sich de Smet in der Bahn des Herkömmlichen und wurde mit Notwendigkeit nach gewisser Zeit für jene Anerkennung reif, die ihm 1914 auf der Brüsseler Dreijahresausstellung, wohin er eine feinschmeckerisch gemalte, sich mit ihrem Fleischeszauber wollüstig brüstende Evafigur eingesandt hatte, in reichem Maße zuteil wurde.

Mit den Scharen panikergriffener Landsleute vor dem Kriege nordwärts, nach Holland, entweichend, sah sich der Maler in Amsterdam, wo er schließlich landete, gegenüber dem Nichts. Die Mittel für den Lebensunterhalt, über die er verfügte, waren unerheblich und sein Name, den der Brüsseler Erfolg soeben mit einem endgültigen Ansehen umkleidet hatte, besaß in diesem fremden Lande keine Wertgeltung. Der Künstler war obdachlos im schlimmsten Sinne. Umwühlender als diese Vernichtung seines bürgerlichen Daseins und all seiner, ihm schon so nahe gewesenen Ruhmesaussichten traf ihn jedoch eine Erfahrung, die ihn zu allem übrigen als eine rein geistige Heimsuchung



Gustave de Smet. Frau am Fenster. Holzschnitt. 1920.

überfiel, die Erfahrung, daß sich außerhalb seines engeren belgischen Vaterlandes das neue Zeitbewußtsein auch in der Kunst bereits einen neuen Ausdruck geschaffen hatte und daß diese Kunst nicht nur in Holland, sondern allerwärts in Europa, über ihre ersten tastenden Schritte längst hinaus war. Den alten Überzeugungen entfremdet, den ihm neu ans Ohr dringenden noch nicht angehörig, stand de Smet auch als Künstler wie entblößt und frierend in seiner Ratlosigkeit.

De Smet, der Flame, entdeckte, bestaunte und trank zu Amsterdam die Kunst der neuen Holländer etwa eines Leo Gestel, Jan Sluiters, Piet und Matthieu Wiegman in sich hinein, die zu der über Europa hingehenden Stilerneuerung einen ungemein bodenständigen Sonderbeitrag geliefert hatten, dazu lernte er die reiche, gefeierte Kunst des in Amsterdam angesiedelten Bretonen Le Fauconnier kennen und schließlich in den Schaugemächern des einen und anderen fortschrittlich denkenden Sammlers Probestücke der Slaven Kandinski und Jawlenski, der Deutschen Marc, Mense, Campendonk.

Auch Holland mit seiner Landschaft, mit der Art seiner Menschen und dem Klange der allerwärts ertönenden niederländischen Sprache half mit, den Eingewanderten in seiner angeborenen Stammesnatur zu festigen und zu läutern. In diesem Holland, wo es den Einflüssen fremder Kulturen benommen ist, die Oberhand zu gewinnen, wo vielmehr das ungemein gesicherte Persönlichkeitsempfinden aller dafür sorgte, daß die hereindringenden Ströme ausländischen Geisteslebens beständig abgefiltert und durch Gegenleistungen eingedeicht werden, sah de Smet beinahe mit Überraschung, wie seine Kräfte sich steigerten,



Guſtave de Smet. Mäher. 1919.



Guſtave de Smet. Fiſcherdorf. 1919.



Gustave de Smet. Vor dem Hafen. 1919.



Gustave de Smet. Fischermädchen. 1919.

wie sie sich zu Ordnung und Zucht kehrten und in der Freiheit zugleich ihre Bindung fanden. Die Spannungen, die derartig durch ihn hinschossen, ihn ausweiteten und ihn mit einer obwohl dunklen, doch herrlichen Zuversicht luden, bewirkten es, daß die Arbeitsweise des Künstlers bis zur Haltung der Hand, dem Auftrag der Farbe herab eine ganz neue Gangart und Gewalt annahm. Das Abbrechen und Wegsinken des Alten ergänzte sich im nämlichen Augenblicke durch die unentwegt nachdrängenden Versuche neuen Formaufbaus. Die bloß ästhetischen Rücksichten, die bisher den Künstler geleitet und angespornt hatten, schwollen von den Säften hinzutretenden sittlichen, bekennerischen, opferentschlossenen Wollens. Dies war nicht mehr der Wirbel der Verzweiflung; in die Leere des ersten Verzichts ergoß sich ein solch unbezähmbarer Schwall neuer Gesichte, daß der Maler, seiner Entschlüsse kaum mächtig, dem Rausch und dem Fieber sich bloß als das übersetzende, stumme Werkzeug zur Verfügung zu halten brauchte. Schon 1916 trat er vor die Amsterdamer Kunstfreunde mit einer Ausstellung von 36 Gemälden, die das volle Gegenteil seines hochgepflegten, aber unpersönlichen Impressionismus von früher gewahren ließen, nämlich flämische Geistigkeit im besten, neuartigsten Sinne des Wortes.

* * *

Hierzu war gekommen, daß Gustave de Smet in Holland neben seiner Malerei ein Wiedergabeverfahren zu betreiben gelernt hatte, welches in belgisch Flandern nur spärlich und jedenfalls ohne sonderliche Hochachtung gepflegt wurde, die Holzschneidekunst. Es ist vermutlich der Rückständigkeit der Buch- und Druckkunst in Flandern zuzuweisen, wenn unter den flämischen Künstlern der Hang zur Graphik nur so gering entwickelt ist: jedenfalls hatte de Smet von der neuerworbenen Fertigkeit nicht nur als Künstler, sondern vor allem auch als Mensch seinen Vorteil. Diese Kunst, die von der Handführung Ruhe, Festigkeit, Ausdauer verlangt und schon damit jenen nervösen Reiz- und Erregungsstand dämpft, der für den impressionistisch zu Werke gehenden Künstler gleichsam die physiologische Vorbedingung ist, zielt ebenso in ihrem ästhetischen Eindrucke auf alles andere als auf das feine, gestrichelte Durcheinander im Fluge erhaschter Bewegungs- und Stimmungsabrisse. Diese Kunst verlangt eher ein derbes, als ein huschendes, umherhetzendes Beobachtervermögen, sie verlangt statt der Huldigung des unfaßbar schwingenden Lichts um den Dingen ein schlichtes, gerades Eingehen auf deren handgreifliche Körperlichkeit, und so flossen denn unaufhörlich die Halt, Straffheit, Selbstbesinnung verleihenden Kräfte aus diesem rein handwerklichen Tun auch in den Menschen Gustave de Smet über.

Er versuchte sich zunächst und vorübungsweise mit dem Anfertigen von Linoleumschnitten. Das weiche Material, das seinem Ungestüm nur geringen oder fast keinen Widerstand entgegensetzte, legte ihm gleichwohl den Zwang auf, der fast bis zum Zerfalle getriebenen impressionistischen Stoffauflösung der Dinge Einhalt zu gebieten und wieder für Standfestigkeit, Dichte, figurale Abgrenzungen Sorge zu tragen. Er erwarb sich das Gefühl für die ästhetisch ganz anders gelagerten Wirkungswerte der reinen Schwarzweiß-Darstellung, und seine gesunde Witterung ließ ihn keinen Augenblick versuchen, das Ritzen, Kerben, Aushöhlen etwa als einen Ersatz und Notbehelf für den Feder- oder den Bleistiftstrich anzusehen; nirgendwo zieht er Linien, legt er Umrißkurven, erzeugt er Hell und Dunkel mittels spitziger Schraffierungen, sondern vom ersten Augenblicke ab nimmt er die Druckfläche als den Begegnungsort von Schwarz- und Weißfeldern, die einfach durch ihr herrschendes Maßverhältnis einander auswiegen, steigern, verdeutlichen. Als sein Stichel sich hernach an die Bearbeitung der härteren Holzfläche macht, ist der Künstler bereits im Besitze eines so persönlichen Stils, daß er es nun versteht, aus dem Holze nicht minder weiche, gerundete und kornmürbe Wirkungen wie aus der Linoleumoberfläche herauszuholen.

So stark das Eigengepräge an den graphischen Arbeiten de Smets ins Auge fällt, geht sein Vortrag doch nie und nirgends in formale Klügelei oder zu denkerisch philoso-

phischen Fragestellungen über. Die Erkenntnis, die ihn speist, ist nicht die des Hirns, des viel verstehenden, international aufgeschlossenen, sondern die seines Bluts, das flämisch und erdverschwistert in ihm quillt. Sein Ausdrucksverlangen entschüttet sich, weil es die Natur seiner Rasse seit jeher war, sich der Leidenschaft und dem Übermaß auszuliefern; sparsam und gemessen sich zu gebärden, hieße für ihn menschlich eine unechte Rolle spielen.

* * *

Das erste große Werk Gustave de Smets, welches ihn im vollkommenen Besitze seiner neuen Ausdrucksmittel zeigt, ist das Gemälde „Die trächtige Erde“ aus dem Jahre 1917. Ist es hier die Gemeinsamkeit des Bauers mit der Ackerkrume, welche der Maler empfindet und ins Gleichnis bringt, so führt er auf anderen Bildern den Seemann mit dem Meer zusammen und selbst die Großstadt bedeutet ihm jenseits ihrer Herkunft aus Menschenhand ein Element, das Ewigkeiten atmet; auf Bildern wie „Amsterdam“ und „Blick über Dächer“ weiß er die Häuser, die Straßenschluchten, das Geschachtel der Dachfirste mit einem ungewissen Zwielicht zu umgeben, wodurch der Bildraum die Tiefe eines schattigen Schoßes gewinnt, darin Fußgänger, Straßenaufläufe, erleuchtete Fensterscheiben traulich und gleichsam weltabgewandt an ihrem Daseinsmärchen spinnen.

Aus seinen Holzschnitten traf er 1919 eine Auslese und ließ diese in einer 15 Stück umfassenden Mappe in die Welt gehen. Gegenwärtig arbeitet er an Holzschnittillustrationen für ein Geschichtenbuch von Francis Carko.

Noch mehr als die Versuche des Anfangs lehren die allerletzten Arbeiten de Smets, wenn ihnen schon eine Lehre und Nutzanweisung entnommen werden soll, daß der Expressionismus, der in anderen Ländern bereits für erschöpft und abgebraucht erklärt wird, unendliche Möglichkeiten in sich schließt, sofern er eben internationaler Gehirnlichkeit nicht als eine bloße Modelaune dient, sondern er sich durchsättigt mit dem menschlichen Gehalt persönlicher, aus Blut und Rasse quellender Daseinsbedingtheiten.



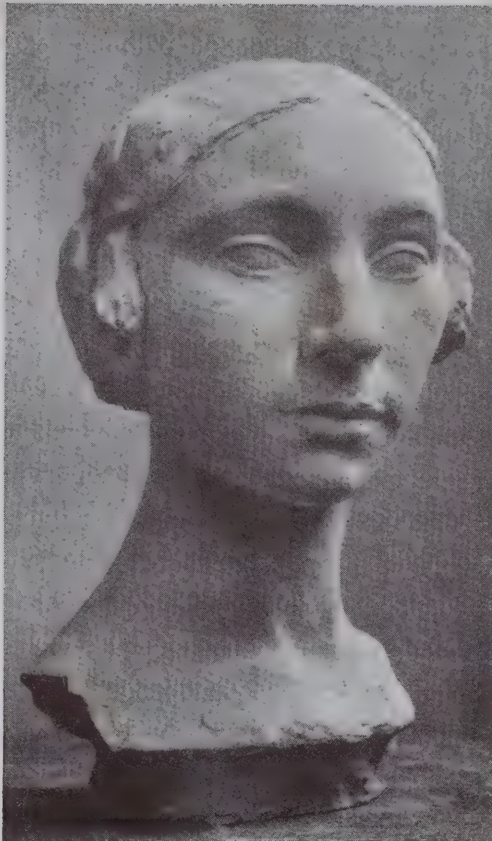
Gustave de Smet. Gartenarbeit. Holzschnitt. 1920.



Guſtave de Smet. Landſchaft. 1920.



Guſtave de Smet. Schneelandſchaft. 1921.



Charles Despiau. Büste.
Galerie Barbazanges, Paris.



Charles Despiau. Flachrelief.
Galerie Barbazanges, Paris.

Die neue Plaſtik in Frankreich

Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln — *Von ADOLPHE BASLER*

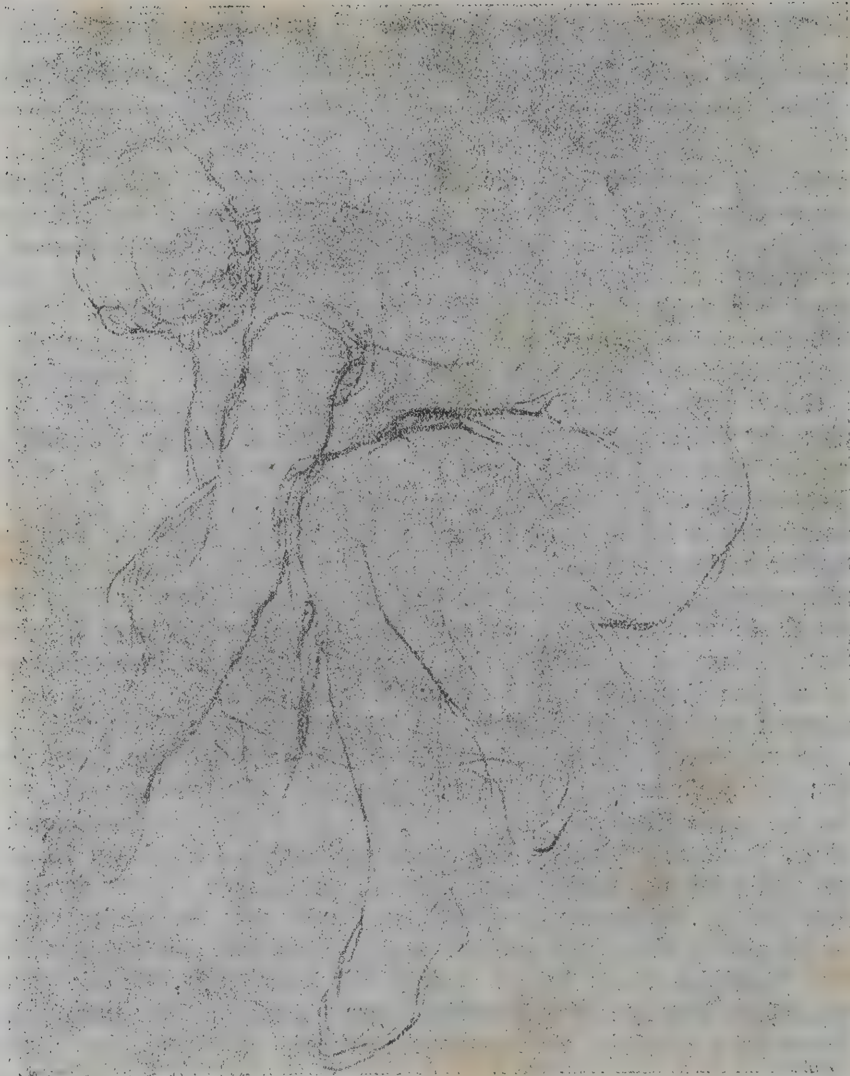
Es erübrigt ſich eigentlich über die moderne franzöſiſche Plaſtik zu ſchreiben, den degenerierteſten Zweig der bildenden Künſte. Was von dieſer Flut unreifer, in Bronze gegoſſener und in Marmor gehauener Werke, dem koſtbaren Material, den vielen Namen, die die moderne Plaſtik veranſchaulichen, Wert hat genannt zu werden, iſt nur von einigen Wenigen geſchaffen: Rude, Barye, Carpeaux, Rodin, Despiau und Maillol, die echten Söhne jenes Frankreich, das auf den Ruinen der galliſch-romaniſchen Ziviliſation ſeine künſtleriſche Kultur in herrlichen romaniſchen Bauten bezeugte. Unter den Gewölben dieſer düſteren Baſiliken entfaltete ſich der ſchöpferiſche Genius der Raſſe, der ſeinen erhabenen Ausdruck in der gotiſchen Baukunſt fand, deren Schönheit — entſtanden aus Geſetzen, die ihr eigen ſind — an Großartigkeit und Unabhängigkeit der des Parthenon gleichkommt.

Die Vorausſetzungen haben ſich ſeit der Renaiſſance ſehr geändert. Man kann heute an die Künſtler nicht den gleichen Maßſtab legen wie an einen Michelangelo, den Erben großer mittelalterlicher Traditionen, der den ſtrengen Lehren der Überlieferung ſein individuelles Genie entgegenzuſtellen wußte. Nichtsdeſtoweniger ſetzt in dieſer ſelben Epoche das Paradoxe in der Kunſt ein, die nun von einem Irrtum in den anderen fällt und in unſeren Tagen in vollſtändigem Bankrott endet.

Die modernen Bildhauer haben nicht wie Michelangelo den Vorzug, in einer Zeit zu leben, die unmittelbar das Erbteil der Vorfahren empfing. Sie ſahen um ſich nur die Negation des Schönen und Logiſchen. Man hatte alles verloren bis auf die Erinnerung an die große Kunſt der Renaiſſance, die Kunſt eines Michel Colomb, Goujon, Germain Pilon, Puget und Clodion, der letzten Meiſter des Meißels im 18. Jahrhundert wie Houdon und ſelbſt des Kaiſerreichs, Chinard, den großen Meiſter der Büſte.

Die Plaſtik des 19. Jahrhunderts offiziell und von den Akademien monopoliſiert, verfiel in vollſtändigen Marasmus und Barbarei, Photoplaſtik, die in dummer Affektion, in Ausartung klaſſiſcher Kunſt ſich in ſtrenge Kliſchees engte, die die elementarſten Konſtruktionsgeſetze leugnete und in vollſtändiger Verkennung der urſprünglichen Geſetze der Kompoſition peinliche photographiſche Genauigkeit lehrte. Kein Bemühen, die Syntheſe der Formen zu verwirklichen, irgendein Kunſtideal zu verteidigen; alle dieſe ſcheußlichen Denkmäler der Helden, Dichter und Staatsmänner ſind in dem Dunkel jener Akademien entſtanden, Beleidigungen jedes geſunden Empfindens, mechaniſche Formen, die allein von der Degeneration des Geſchmacks Zeugnis ablegen.

Heute bemerken wir, ähnlich dem, was ſich in anderen Künſten beobachten läßt, eine Reaktion auch in der Plaſtik, eine Strömung, die dem Romantismus feindlich gegenüberſteht. Bourdelle iſt wohl der letzte Repräſentant der romantiſchen Bildhauerei, der letzte, der dem Beiſpiel Rudes folgend, das Pathetiſche in ſeiner Kunſt auszudrücken verſuchte. Dagegen huldigen die jungen Bildhauer faſt ausnahmslos leidenſchaftlich den kräftigen Formen der romaniſchen oder gotiſchen Kunſt, der archaiſchen Skulptur Griechenlands, der ägyptiſchen und aſſyriſchen Bildhauerkunſt und viele auch der Plaſtik der wilden, geſchichtsloſen Völker, deren Schönheit zuerſt Picaſſo, Derain und Matiſſe überraſchte. Im Gegenſatz zu Rodin, der das Material nicht zu bändigen vermochte, und es ſorglos vergeudete, ſtrebt die junge Generation nach größter Vereinfachung, nach Ökonomie, dem eigentlichen Grundelement monumentaler Plaſtik. Rodins Talent wuchs in einer Zeit moderner Konzeptionen und Irrtümer. Der ſtetig wachſende Schönheitsſinn des neuzeitlichen Menſchen forderte von der Kunſt, daß ſie die Dinge nicht genau ſchildert, ſie vielmehr erraten läßt und zu dieſer Wirkung Zeichen gebraucht, damit das Fragment ihn ſuggeriert und das Vollendete in ihm wachrufen kann.



Charles Despiau. Zeichnung.

Das waren die Tendenzen, die die Ästhetik des Impressionismus, des Nachimpressionismus, selbst des Kubismus und auch die Fragmenttechnik Rodins entstehen ließen.

Die Arbeiter Rodins, in erster Linie Schnegg und Despiau, die seine Marmorwerke ausführten, erkannten trotz kindlicher Ergebenheit für den Meister, daß seine Kunst, so großartig und lebendig sie sein mochte, nicht eigentlich skulptural war. Sie verstanden als erste, warum die Meister der Antike, des Mittelalters und auch der Renaissance sich in der Darstellung der Naturformen den Anforderungen des benutzten Materials anpaßten, weshalb sie in getriebenem Metall die zartesten Formen herstellen konnten und in Terrakotta das Flächenspiel von Licht und Schatten hervorhoben, warum das Holz gewisse Übertreibungen der Technik verlangt, Anpassung an die großen Flächen, Formabwandlungen, die rhythmische Kadenz des Faltenwurfes zur Geltung zu bringen usw., warum Stein und Marmor noch mehr als Holz die Generalisation fordert, wie man sie in den Skulpturen der Chaldäer oder in den aus rohen Felsen gehauenen Kolossalstatuen an den Ufern des Nils findet.

Dieses Prinzip, das vom Bildhauer verlangt, sich in der Art wie er die Natur darstellt, den Gesetzten des benutzten Materials anzupassen, war Rodin nicht eigen. Was



Charles Despiau. Paulette.



Chana Orloff. Holzplastik.



Gimond. Frauenkopf.
Galerie Billiet, Paris.



Manolo. Sitzende.



Manolo. Am Fluß.

dieser sich durch lange Beschäftigung mit der griechischen und gotischen Plastik erworben hat, besaß Despiau bereits instinktmäßig. Nach Art der einfachen Steinmetzmeister und Holzschneider des 12. 13. und 14. Jahrhunderts kennt er besser als die modernen Architekten und gelehrten Bildhauer jenes Gesetz, immer der Intensität des empfangenden Lichtes Rechnung zu tragen. Während sich die Form Rodins bricht und eine Folge von Arabesken entsteht, deren jede fragmentarische Wirkung erzielt, bemüht sich Despiau im Gegenteil um Vereinigung und Reduktion aller Flächen. Wie bei den Gotikern oder den Griechen fließt alles aus der Struktur, die Dominante fällt wieder der Kontur zu, der zusammenfassenden Formwirkung. Sein Stil, oft dem der Statuen in Reims verwandt oder an Jean Goujon erinnernd, wirkt niemals maniriert, er fließt unmittelbar aus der Form, die mit wahrhaft seltener Schärfe nachempfunden ist. Fast möchte man beim Betrachten seiner Büsten in ihrer Konzentrationskraft und dem zarten Charme an die Porträts eines Corot denken.

Claude Roger Marx hat die Kunst Despiaus in seiner Monographie über diesen Künstler[1] sehr gut gekennzeichnet, wenn er sagt: „Diese Achtung vor den Gesetzen der Plastik, dieser Sinn für Gleichgewicht und Maß, um den ihn Rodin beneidete, diese Hingabe des einzelnen — wenn auch zart berücksichtigt — an das Ganze, diese Mischung von Kraft und Feinheit, die bewirkt, daß das genaue und geduldige Aufspüren der geheimsten Absichten niemals die große Linie verdirbt — all das finden wir in den Statuetten wieder, die wahrhaft Reduktionen großer, unwirklicher Gestalten sind.

Die „Bacchante assise" aus der Sammlung Rouché (1909) scheint noch zu tanzen. Monumental durch die Mannigfaltigkeit der Profile und der Rhythmen, das Ganze so klein, daß man es in die Hand nehmen möchte. „Le Petit Faune aux jambes croisées" (1913) scheint nicht für irgendeinen Garten bestimmt, er lebt wie eine schöne Blume. Der kleine Akt, 1921 auf der „Nationale" ausgestellt, wirkt trotz seiner geringen Ausmaße wie eine große Statue von unvergleichlich einfacher Haltung. Die Arme hängen parallel, Leben ist ausgedrückt durch ein Minimum von Bewegung, durch die köstliche Wellenlinie des Lichts auf den ruhigen Flächen, durch leichte Achsendrehung, durch Vergrößerung des Kopfes, aus dem geflissentlich jeder Ausdruck zurückgezogen ist. Durchdringende, tiefe Schönheit, kein ärmlicher Ton, kein überflüssiges Ornament, keine überlebte Grazie entstellen die Reinheit des Modells, brechen seine Farbe. Es ist kein Leib, der gerade ausgezogen ist, sondern ein freier Körper, keusch und ruhig wie eine Antike, der atmet und ernst seine eigene Schönheit genießt. Das „Monument aux Morts", das in diesen Tagen in Mont de Massau enthüllt worden ist, stellt rechts eine alte Bäuerin dar, deren Kopf mit dem gedrungenen Hals in einer Kappe steckt, eine stämmige stumme Masse, links eine junge Frau, die ein Kind trägt, ein niedergedrückter gebeugter Block, der sich an eine Mauerecke stützt. Man sieht, wieviel Despiau über die Gesetze der Architektur nachgedacht hat. Die großen Proportionen machen den Wert eines Monumentes aus. Die Form muß vereinfacht werden und die Einzelheiten zurücktreten. Dennoch weiß Despiau darin Feinheiten zu schaffen, zart gegliederte Formen, die das Licht an sich reißen und durch freie Ausdehnung die Oberflächen vereinigen und Erhabenheiten als Flachrelief erscheinen lassen."

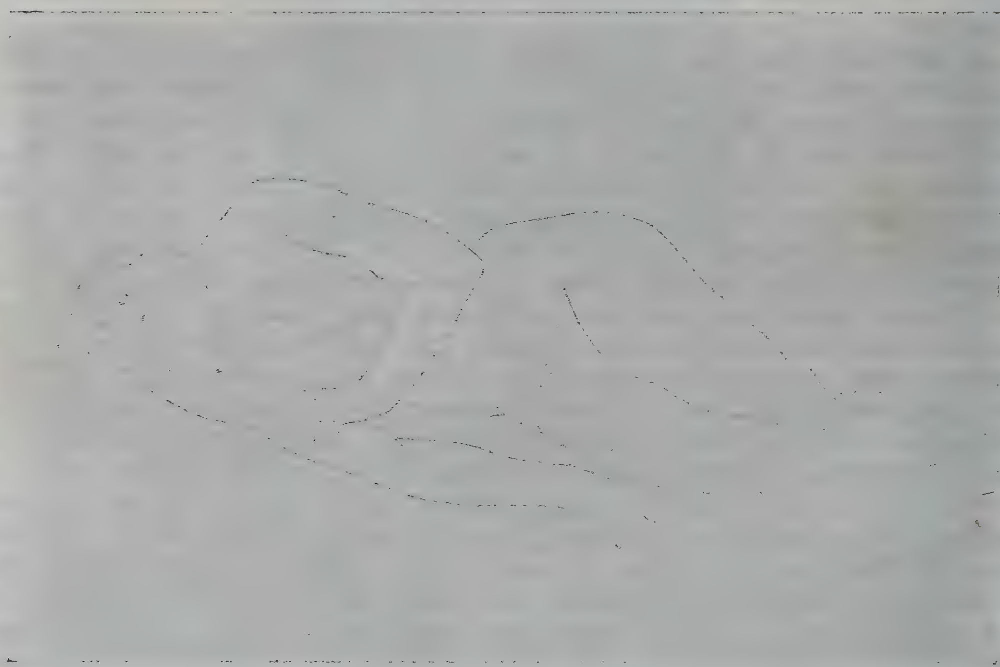
Von Rodin gänzlich unabhängig zeichnet Maillol der Bildhauerkunst Richtlinien, die Form von dem Gesetz des benutzten Materials bestimmen zu lassen. Er war den Jüngsten der eigentliche Bahnbrecher; so Archipenko und Brancousi, deren strenge Form auf mathematische Proportionen und subjektive Darstellung der Naturelemente gegründet ist, in gleicher Weise bei dem Polen Elie Nadelmann. Dem Beispiel Despiaus und Maillos folgte Lehmbruck, dessen Kunst in ihrer reinen Zartheit an die Lyrik rheinischer Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts erinnert, in gleicher Weise

[1] Edition de la Nouvelle Revue française, Paris.

der Spanier Manolo, der Franzose Wlairick, der sich eng an Despiau lehnt, endlich Gimond und Chana Orlof.

Ich übergehe den verächtlichen Archaismus eines Joseph Bernard, ebenso die minderwertige Artisterie des Engländers Epstein und ende mein Essay mit dem wiederholten Hinweis auf die architekturale Tendenz, die sich zuerst in Brancousis und Archipenkos[1] Werken klar ausprägte, der der verstorbene Duchamp-Villon, Laurens, Csaky, Gudfreund und Jaques Lipschitz folgten. Bei ihnen wird die Skulptur zum System, zu einer gedanklichen Kombination, einem Mechanismus von Profilen und Ornamenten; ihre abstrakten Ideen, die sie zu materialisieren bestrebt sind, verlangen baukünstlerische Anwendung von einer Architektur, die jede Willkür ausschließt und nur unbedingt Konstruktives zuläßt. Aber schließlich wird die Entwicklung selbst einen Weg nehmen, auf dem die Scheidung von Architektur und Plastik ihr Ende findet.

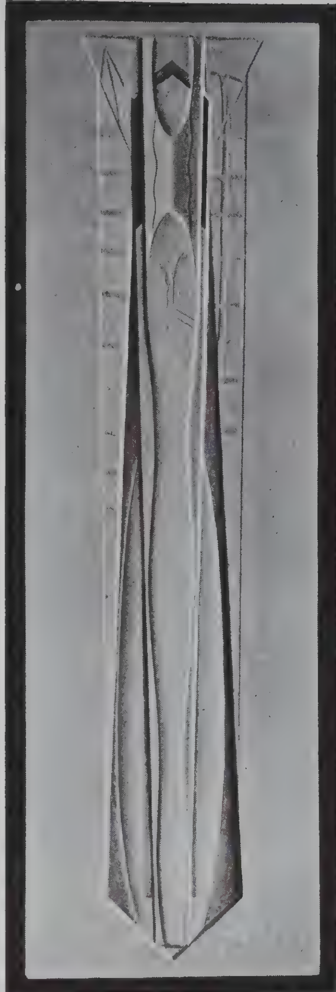
[1] Archipenko ist es, welcher als Erster die Eigenschaften des Zement (Steingut, Beton), von Metall und Blech schätzt und deren weittragende Fähigkeiten voraussah.



Charles Despiau. Zeichnung.



Brancousi. Kopf.



Csaky. Figur.
Flachrelief in polychromem Stein.



Gimond. Kopf.

III.


BK

BERNHARD KRETZSCHMAR. „Der Schöne Sonntag.“ Originallithographie.

Die Sammlung Max Leon Flemming in Hamburg

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln — *Von PAUL ERICH KÜPPERS †*

Gewiß iſt jede geiſtige Tat die einmalige Leiſtung der ſchaffenden Perſönlichkeit und ſpiegelt als ſolche die beſondere Seelenverfaſſung ihres Schöpfers wieder. Aber dieſer Schöpfer iſt mit ſeinem Wiſſen, Glauben, Fühlen der pſychiſchen Einſtellung ſeiner Zeit verbunden. Was ſie in ſich trägt an Glück und Angſt, an Leidenſchaft und Verzweiflung iſt auch ihm als ihrem Kinde eingeboren. Und wie alles Tun und Wollen einem beſtimmten Geſetz unterworfen, ſo ſind noch die ſubjektivſten Geſten der Menſchen von jenen überperſönlichen geiſtigen Kräften bedingt, die wir als Weltgefühl der Zeit begreifen.

Von ſolchem Standpunkt aus betrachtet, iſt das Kunſtwerk nicht nur Bekundung ſubjektiver Gefühlsſchwankungen ſondern auch ein klares Sinnbild für die geiſtig-ſeeliſche Situation, in der die Menſchheit ſich gerade befindet. Dies gilt vom Werk des Malers und des Bildhauers ebenſo wie von dem des Dichters und des Denkers. Es gilt in gleicher Weiſe von der Schöpfung des Sammlers.

Eine Zeit, da Wiſſenſchaft und Verſtand ihre höchſten Triumphe feierten, da Objektivität, Logik, Syſtematik als ſchönſte Tugenden geprieſen wurden, als die empiriſch bewieſene Einzeltatſache mehr galt als der intuitiv begriffene innere Zuſammenhang — da mußte auch der Sammler — ganz wie der Forſcher der Zeit — im engen Bezirk ſeines Spezialgebietes mit wiſſenſchaftlicher Zähigkeit nach reſtloſer Durchdringung und größtmöglicher Lückenloſigkeit ſeiner Materie ſtreben.

Auch der Sammler wurde Spezialiſt. Hatte er nicht gerade das Format eines Lanna, ſo wählte er ſein Gebiet ſo klein, daß ihm von vornherein einſtige Vollſtändigkeit gewährleiſtet ſchien. Da wurde nicht nur ſtreng zwiſchen alter und neuer Kunſt geſchieden, nein, ſelbſt innerhalb der verſchiedenen Gattungen wurden noch Einſchränkungen vorgenommen. Von den Kupferſtichen ſammelte man vielleicht nur die Kleinmeiſter, von Fayencen etwa nur die von Münden und Frankfurt, von Münzen nur ſolche der römiſchen Republik.

Es iſt klar, daß aus dieſer Atmoſphäre Sammlungen von verblüffender Geſchloſſenheit erwuchſen, Sammlungen, in mühſeliger Kleinarbeit aufgebaut, die heute von den bitteren Notwendigkeiten einer wirtſchaftlich und geiſtig völlig veränderten Epoche wieder auseinandergeriſſen und vernichtet werden.

Aber haben wir ſchon den Sammlertyp dieſer neuen Zeit? Wie iſt er beſchaffen? Wie unterſcheidet er ſich von dem Sammler alten Stils?

Vor allem dadurch, daß ihm jeder wiſſenſchaftliche Ehrgeiz fehlt. Und das iſt erklärlich genug, denn die Generation, die heute zwiſchen 30 und 40 lebt, hat die grauenhafte Kataſtrophe des Materialismus am eigenen Leibe erfahren. Sie hat im Tiefſten empfunden, daß die ſcharfen Inſtrumente der Wiſſenſchaft nicht da hinablangen, wo ſich das entſcheidende Leben des Menſchen abſpielt — im Seeliſchen, im Gefühl. Sie hat empfunden, daß vor den letzten Rätſeln des Seins alle Logik, alle Empirie verſagt. So ſtehen die Beſten dieſer Zeit nicht mehr mit Sonde und Senkblei triumphierend vor der entgötterten Welt. Sie ſind demütig geworden und erleben alle Erſcheinungen als ein Wunder und haben Herz und Sinn offen, daß ihnen nichts von der Schönheit der Gegenwart entgehe. Darum fehlt dem neuen Menſchen auch der Sinn für das Hiſtoriſche. Das Chronologiſche einer Entwicklungsreihe iſt ihm gleichgültig, eine Scheidung nach Technik, Zeiten oder Schulen widerſinnig. Er will nicht Wiſſenſchaft, nicht Vollſtändigkeit der Varietäten, nicht irgend ein Äußerliches — aber er will die Kunſt, in der er ſich ſelber wiederfindet, in der der Rhythmus ſeines eigenen Lebens pulſiert.

Und wenn er die neueste Kunst, Werke der Gotik und des Ostens, Plastik der Ägypter und der Neger zusammenträgt —, es ist nicht Wahllosigkeit, was ihn treibt, sondern Schicksal.

Er liebt das Dämonische, Rauschhafte, das phantastisch Gesteigerte, denn er spürt darin den Takt des Lebens, das spukhaft und gewaltig an ihm vorüberzieht und ihn mit hineinreißt in den quirlenden, atemlosen Tanz.

Aber er liebt auch das Beruhigte, das Ausgeglichene und Verklärte, das Insichversunkene, denn das Leben, das im Steingetürm der Großstädte brennt und braust, ist teuflische Unrast, aus der sich die Seele hinaussehnt nach Reinheit und Stille.

So sind ihm die Skulpturen des Ostens gleichsam Erfüllung eigenen Verlangens. Sie sind Ausdruck jener Seelenkraft, die sich aufgeschwungen hat zur höchsten Klarheit, da Leben und Wirken nur noch ein Schauen ist in die Unendlichkeit. Hier ist alle Unrast überwunden und die letzte Station erreicht, die Menschen erreichen können, bevor sie eingehen zu Gott. Und dort, in dem Werke der Gotik, in diesen aufwärtsverlangenden Linien, in den schmalen, schmerzvollen Zügen der ernsten Gesichter ist noch Kämpfen und Suchen — hier der Vollendete, den nichts Irdisches mehr berührt, und vor dem wir in stummer Bewunderung verharren. Dort der Sehnende, noch verstrickt in Mühsal und Leid, zeitlich durch Jahrhunderte von uns geschieden und uns doch nah wie ein Bruder und Weggenosse.

Diese Generation hat wie keine andere erfahren müssen, daß zwischen Wunsch und Erfüllung Kampf und Qual in Hülle und Fülle liegt. Der Wahnsinn des Krieges hat sich ihr mit blutigen Malen in die Seele gebrannt. Aber schlimmer noch: sie verlor den Glauben an die alten Götzen des Materialismus, ehe noch der neue Glaube an Geist, Gerechtigkeit, Menschlichkeit und Alliebe feste Wurzel gefaßt hatte. So taumelte sie zwischen der Welt, die sich selbst vernichtet hatte, und der neuen Welt, die erst dunkel geahnt wurde, verzweifelt und entwurzelt umher. Sie griff nach jedem Werk, das im Dunkel der Stunde Wegweiser oder Trost oder Kraftquelle sein konnte. In der Tat, neben Buddha, dem Entrückten und Verklärten, darf die gotische Figur der anbetenden Mutter stehen und darüber soll ein Werk dieser aufgewühlten Zeit hängen, ein Golgatha, von Emil Nolde gemalt, mit den Kreuzen, die — grell aus dem nachtblauen Himmel geschnitten — wie ein Aufschrei gequälter Kreatur in die hoffärtig gaffende Menge drohen.

Dieses Gleichnis hat uns mitten in die Sammlung hineingeführt, von der hier die Rede sein soll. Sie gehört mit den Sammlungen Harry Fuld, v. Garvens, Kirchhoff, Kluxen, Bernhard Köhler zu der noch kleinen Reihe deutscher Privatkollektionen, in denen der universalere Geist einer neuen Menschheit lebendig ist. Indem wir ihre innere Struktur aus dem Geist der Zeit heraus zu deuten versuchten, ergaben sich schon von selbst die allgemeinen Eigenschaften, die für die Sammlungen unserer Tage überhaupt charakteristisch sind. Bei allen liegt der Schwerpunkt auf der Kunst der Gegenwart, mag sie nun mehr nach der Seite des eigentlichen Expressionismus hin orientiert oder mehr den Formproblemen des Kubismus zugewandt sein. Allen gemeinsam ist auch das Bestreben, in naher oder ferner Vergangenheit Werke verwandter Geisteshaltung aufzuspüren.

In den schönen Räumen der Sammlung Flemming ist eine solche Fülle von Kunstwerken verstreut, daß es uns unmöglich wäre, dem großen Material im Rahmen eines kurzen Aufsatzes gerecht zu werden. Wenn hier nur von einigen der schönsten Bilder der Sammlung die Rede ist, so muß man sich vor Augen halten, daß sie zwar der wichtigste Teil der Sammlung sind, daß sie aber Sinn und Bedeutung erst durch ihre Nachbarschaft erhalten. Neben den schönsten Werken von Klee z. B. hängen persische Miniaturen und wir sehen staunend, wie hier und dort ein Gleiches in uns zum Klingen kommt. Hier wie dort genießen wir die Zärtlichkeit des Strichs, die schwebende Leichtigkeit der Farbe, die Phantastik des Tropischen. In den Skulpturen der Neger herrscht dieselbe Konsequenz der Raumgestaltung wie in den Werken Picassos. Jene afrikanischen Idole



Pablo Picaſſo. Interieur mit Akt.



Henri Rouſſeau. Landſchaft mit Angler.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



Pablo Picasso. Absinthtrinkerin.



Pablo Picasso. Blumen. 1907.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



August Macke. Zeichnung.

sollten durch die Wucht ihrer überpersönlichen Dämonie die beängstigende Wirklichkeit übersteigern und besiegen und so dem Menschen im Wirbel der Erscheinungen Kraft und Selbstsicherheit und Ruhe verleihen. Wirken sie solcher Art nicht ebenso wie die abstrakte Ordnung kubistischer Bilder, zu denen wir inmitten der Rastlosigkeit und Gejagtheit unseres äußeren Lebens als zu einem Symbol ewiger Weisheit und Gesetzmäßigkeit aufblicken können?

So ist es denn kein Zufall, wenn der moderne Kaufmann, der den Hauptteil seines Lebens an den geräuschvollen Zentren des Handels und des Verkehrs verbringen muß, seine Wände mit Werken von Picasso behängt. Dem gehetzten, rastlosen Menschen der nervenfressenden Großstadt müssen diese festgefügten Kompositionen doch Erquickung und Trost bedeuten, denn eine große Beruhigung und Sicherheit strömt von ihnen aus. Flemming nennt fünf Bilder des spanischen Mystikers sein eigen, sie zeigen den Weg, den dieser faustische Künstler gegangen ist. Von der grausamen Diesseitigkeit der Absinthtrinkerin, die noch im Geiste Toulouse-Lautrecs erlebt wurde, über das sinnlich-schöne Interieur mit dem statuenhaften, sich waschenden Mädchen führt der Weg zu der wundervollen spanischen Landschaft, da sich aus der schönen Materie der Malerei eisschollenhaft das Geschiebe abstrakter Raumgrößen zu heben beginnt. Grandios der sich aus der Tiefe des Tals auftürmende Berg, der in seiner Größe und Einsamkeit den Eindruck des Heiligen und Ewigen erweckt. Unvergeßlich aber das letzte, ganz gegenstandslose Werk Picassos, dessen Titel „Violinspielerin" auf ein musikalisches Erlebnis des Künstlers deutet. Wie soll man's beschreiben, da man es nur erleben kann?

Aus den blassen Harmonien der Farbe steigen Linien empor, Prismen schieben sich hoch, wachsen uns entgegen, springen zurück, brechen Stufen in den unendlichen Raum, führen nach oben und in die Tiefe, verbreitern, vervielfältigen sich, sammeln sich zu Akkorden, werden vom Rhythmus beschwingt und tanzen nun auf in der absoluten Musik des Raumes[1]. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen, man empfindet ein ähnliches Steigen, Schweben und Tanzen in der schwingenden Figur der großen Barockmadonna dieser Sammlung. Man fühlt, wie in diesem Bilde ein Doppeltes gestaltet ist: Sehnsucht und Voll-

---

[1] Hier und an einigen anderen Stellen dieses Aufsatzes bin ich den Formulierungen meines Buches „Der Kubismus", Verlag Klinkhardt & Biermann, gefolgt.

endung, Weg und Ziel. Im Rhythmus der aufsteigenden Kristalle spüren wir die Ausdrucksgewalt gotischer Dome, in der gewaltigen Abstraktion, die stark genug war, sich aufzuschwingen in das Erscheinungslose, grüßt uns die Losgelöstheit östlicher Weisheit, und wir begreifen erneut, warum hier der gotische Heilige neben Buddha stehen darf ... Vielleicht gar leuchtet dies Bild und das Nebeneinander der beiden Figuren tiefer in das Wesen dieser Zeit hinein als manche umständliche, spekulative Untersuchung. Es ist in gewisser Weise symbolisch — nicht für diese Sammlung allein, an der Gefühl und Verstand in gleicher Weise beteiligt sind — symbolisch für dieses ganze neue Weltgefühl, in welchem sich seltsam ein Zwiefaches mischt: Mystik und Logos, Ekstase und Gewißheit, als ständen nicht nur hier in den plastischen Werken der Künstler sondern auch unsichtbar im Geistigen die großen Inkarnationen religiösen Erlebens brüderlich nebeneinander: Christus und Buddha.

Von selbstsicherer Klarheit erfüllt ist auch das kleine, kostbare Bild von Henri Rousseau. Feiertägliche Ruhe liegt über der Landschaft, die sich so fest und wohlgefügt vor unsern Augen aufschichtet. In stiller Beschaulichkeit sitzt der Angler am Wasser und fühlt sich eins mit der Welt, die ihn umgibt. Bäume, Mühle, Mensch, alles ist mit der gleichen zärtlichen Liebe erlebt und gemalt. Und alles ist so gestaltet, als habe ein Kind es mit verwunderten Augen angesehen. Eine rührende Demut spricht aus den ungelenken Formen des Bildes. Es ist einfach, aber nicht dürftig, ja, es ist reich bei aller Einfachheit, denn es ist voller Andacht, als sei es ein Gebet, mit dem der fromme Maler den Weltenschöpfer habe loben wollen.

Inbrunst und Ergriffenheit ist es auch, was uns die Werke von Paula Modersohn so kostbar macht. Wer in ihren Briefen[1] blättert, findet auf Schritt und Tritt Sätze, die das aussagen, was sie in ihrer Kunst anstrebte. „Hier in der Einsamkeit" — schreibt sie — „reduziert der Mensch sich auf sich selber. Es ist ein sonderbares Gefühl, wie all das Bunte, Anerzogene, Geschauspielerte, das ich besaß, wegfällt und eine vibrierende Einfachheit entsteht." Oder ein anderes Mal: „Es brennt in mir ein Verlangen, in Einfachheit groß zu werden." Flemming besitzt mehrere Werke der Frühvollendeten, meist kleinere Arbeiten, darunter ein schönes Stilleben mit Früchten.

Der Kreis des blauen Reiters ist in dieser Sammlung naturgemäß mit mehreren wichtigen Werken vertreten. Franz Marc, der kühne Pionier der neuen Bewegung, wirkt schon ganz klassisch. Man begreift kaum noch, wie sich so tolles Übermaß von Widerstand und Abscheu vor seinen Bildern entladen konnte. Dies Gemälde mit den „Füchsen" gehört zu den glücklichsten Werken des Künstlers. Die Farbe wirkt an manchen Stellen ein wenig bunt und nicht immer bis ins letzte ausdrucksvoll. Aber wie ausgewogen, wie klar und harmonisch ist die Komposition! Wie ist das Wesen des Tieres, das Spitzige, Listige, Fuchsige überzeugend gestaltet! Es ist als ob jede Linie, jeder Farbfleck des Bildes nur dem einen Gesetz folge: Fuchs zu sein. „Gibt es für den Künstler" — schreibt Marc in seinen Aufzeichnungen[2] — „eine geheimnisvollere Idee, als die Vorstellung, wie sich wohl die Natur in dem Auge des Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt? oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten." Marc, in dem etwas vom Geiste des Heiligen Franziskus lebte, der den Fischen und Vögeln predigte, Marc, der die Tiere liebte wie kein anderer, er hat kraft seiner Liebe unter der äußeren Erscheinung der Kreatur etwas von ihrem innersten Wesen empfunden. Nun, da er dahingegangen, sein Werk mehr und mehr in das Verständnis der Menschen getreten ist, erinnern wir uns des bitteren Wortes,

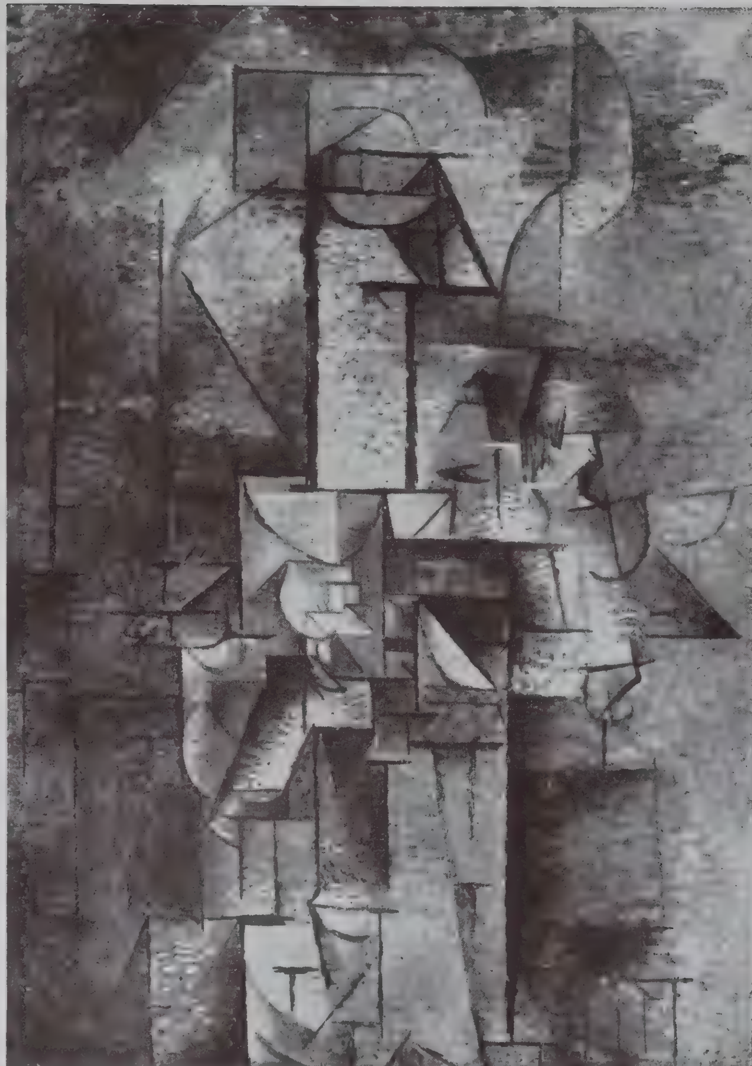
---

[1] Die erste Herausgabe der Briefe von Paula Modersohn geschah auf Veranlassung der Kestner-Gesellschaft. Eine erweiterte neue Auflage liegt jetzt im Kurt Wolff-Verlag vor.

[2] Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen. Verlag Paul Cassirer. 1920.



Pablo Picasso. Spanische Landschaft. 1909.



Pablo Picasso. Violinspielerin. 1911.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



Jacques Villon. Stilleben mit der Büſte Baudelaires.



Marc Chagall. Rund um den Tiſch.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



Marc Chagall. Zeichnung.

das er an den Beginn des „blauen Reiters"[1] setzte, und das so treffend die geistige Situation der Vorkriegszeit bezeichnete:

„Es ist merkwürdig, wie geistige Güter von den Menschen so vollkommen anders gewertet werden als materielle.

Erobert z. B. jemand seinem Vaterlande eine neue Kolonie, so jubelt ihm das ganze Land entgegen. Man besinnt sich keinen Tag, die Kolonie in Besitz zu nehmen. Mit gleichem Jubel werden technische Errungenschaften begrüßt.

Kommt aber jemand auf den Gedanken, seinem Vaterlande ein neues, rein geistiges Gut zu schenken, so weist man dieses fast jederzeit mit Zorn und Aufregung zurück, verdächtigt sein Geschenk und sucht es auf jede Weise aus der Welt zu schaffen; wäre es erlaubt, würde man den Geber noch heute für seine Gabe verbrennen.

Ist diese Tatsache nicht schauerlich?"

Es ist die Tragik der großen Bahnbrecher, daß sie die Zeiten nicht mehr erleben, da ihr Werk in die Weite zu wirken beginnt. Franz Marc wird im Buche der Menschheit verzeichnet bleiben auch dann, wenn eine neue Generation neuen Idealen zustrebt. Vielleicht nicht einmal um seiner künstlerischen Produktion willen, die ungleichmäßig ist und da und dort zum Dekorativen neigt, aber darum, daß er zwischen den Zeiten den Verirrten und Verzagten ein treuer Wegweiser gewesen ist.

Von August Macke, der ihm nahe stand, besitzt Flemming eine Landschaft mit Spaziergängern am Rande eines Sees, ein Bild von scharfkantiger Komposition, dabei von rheinischer Heiterkeit in den hellen, zu glücklicher Harmonie vereinigten Farben.

Kandinsky, der den neuen Ideen im Kreise des blauen Reiters die konsequenteste Ausprägung verliehen hat, ist mit zwei Gemälden vertreten. In dem kleineren lebt noch ein Nachklang des Impressionismus. Man sieht in der Landschaft noch deutlich die naturhaften Gegebenheiten, aber man spürt auch schon die eigenwillige Schöpferkraft, die alles steigert, verändert, in neue Beziehungen setzt und damit Rhythmen schafft, die uns tragen und mit sich reißen, ohne daß wir nach dem naturalistischen Sinn der Darstellung fragen. Von allem Irdischen gelöst, ganz hingegeben dem Rausch der Linien und Farben tritt er in der großen Improvisation vor uns hin. In der absoluten Verneinung des Gegenständlichen und Stofflichen wird die Geisteshaltung dieser Generation deutlich, die in Schmerz und Verzweiflung erlebt hat, daß Materie, Gegenstand, Diesseitigkeit nichts bedeuten gegen die ewige Gesetzlichkeit, die hinter den Dingen webt und wirkt.

Der Improvisation von Kandinsky gegenüber hängt die abstrakte Raumkomposition Picassos, von der wir schon sprachen. Wie aufschlußreich, den Blick von einem zum andern schweifen zu lassen! In beiden Werken ein Gemeinsames: die völlige Vernichtung des Materiellen zugunsten einer übersinnlichen Logik und doch zwischen beiden der große Gegensatz: dort Klarheit, Gewißheit und kampfloses Einssein mit dem All —

[1] Der blaue Reiter, Herausgeber Kandinsky u. Franz Marc. R. Piper Verlag. 1912, 1914.

hier Leidenschaft, glühendes Suchen und der Rausch gesteigerten Ichgefühls, eben jener Gegensatz, der das Schicksal dieser Zeit ist und der uns in dieser Sammlung im Nebeneinander von chinesischem Buddha und gotischem Heiligen vorhin so bildhaft vor die Seele geführt wurde.

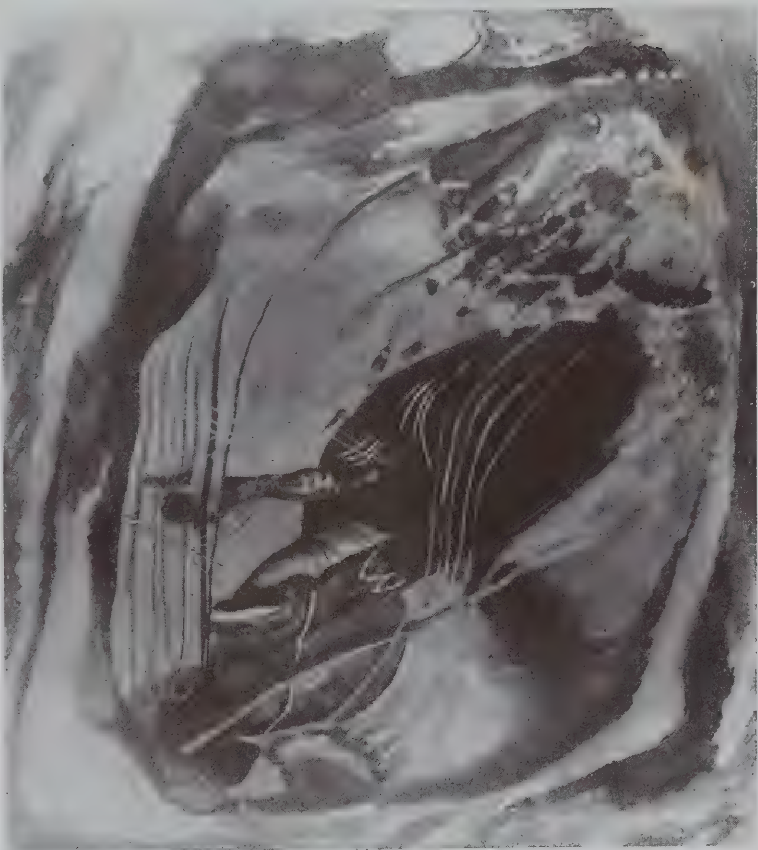
Diese Bipolarität der Zeit in ein und demselben Werk zu gestalten, will selten gelingen. Denn es müßten dann Logos und Eros, Übersinnliches und Sinnliches, Jenseitiges und Diesseitiges auf wahrhaft unbegreifliche Weise zu großer Einheit sich ineinander verschlingen. Von den Gestaltern des Ostens ist diese Mischung von Geist und Blut, von Metaphysik und Erotik am vollkommensten den Künstlern Siams gelungen, am drastischsten und manchmal auf eine groteske Art den von keinem Vorurteil beschwerten Künstlern des Kongo und Ozeaniens. Der europäische Westen ist dieser monumentalen Synthese — ob er sie schon mit allen Kräften erstrebt — wohl überhaupt nicht fähig; gibt es aber geniale Naturen, die an das Geheimnis heranreichen, so sind es diese: Chagall und Klee.

Vielleicht gehört die Spannweite einer slawischen Seele dazu, um das Irdische bis in die grausigsten Qualen eines Golgatha und das Himmlische bis in die klarsten Höhen des Logos mit gleicher Intensität zu erleben. Hier ist Herz und Hirn, Fleisch und Geist, Tierisches und Göttliches mystisch vermählt. Und ist's nur ein Stilleben wie hier, nur eine „Rund um den Tisch“: In den Farben fiebern die rasenden Leidenschaften des Blutes, da funkelt Wollust, glimmt Wahnsinn, da phosphoresziert Verwesung und Tod. Aber ein titanischer Wille greift ein, baut, bildet, schmiedet Glied an Glied, daß die Dinge ächzen unter dem eisernen Griff. Eine Architektonik steigt auf, ordnet, klärt, sichert und zwingt in Gesetze — „hinter der mystischen Dämmerung des Gefühls, die trächtig von Blitzen, wetterleuchtet die Klarheit des Geistes“.

Und dieselbe Weite der Spannung ist in den Blättern und Bildern von Klee, von dem die Sammlung zahlreiche schöne Beispiele enthält. Sein krauser, zittriger Strich tastet an der Peripherie der Dinge hin, als wüßte er, daß sie nur die schmale Grenzscheide zwischen Diesseits und Jenseits ist. Manchmal biegt er ins Grausig-irdische, ins Drastische und Banale ab, um dann wieder ganz ins Gespenstische und Unerklärliche aufzuschweben. So entstehen Visionen von der ungeheuren Phantastik bunter Träume, wie sie uns dann und wann nachts überfallen, um uns im atemberaubenden Jagen durch die dunklen Labyrinthe des Blutes hindurchzuschleifen und wieder hinaufzuwerfen in ein unwirkliches, bürdeloses Schweben in Klarheit und Vollkommenheit. Aber was bedeuten alle Worte? Hat man jemals mit Worten Wunder erklärt? Betrachtet einmal diese „Knospe“![1] Ist's nur eine Blume, wie sie dem Menschenauge sich darbringt, ist's nur ein Konterfei oder nicht vielmehr ein Wachsen und Reifen, ein Aufstreben, ein Erfülltsein von glühenden Trieben, wollüstiges Ranken und gieriges Sichentfalten? Ein Wort von Franz Marc fällt uns ein: „. . . Die „Rose“. Manet hat sie gemalt. — Die Rose „blüht“, wer hat das „Blühen“ der Rose gemalt? Die Inder.“ Ja, die Inder und die persischen Miniaturisten und Paul Klee[2]. Wir sagten ja schon, daß nicht selten die Betrachtung einer persischen Miniatur Erinnerungen an die Aquarelle von Klee in uns auslöst und umgekehrt, daß wir vor seinen traumhaften Blättern nicht selten an die Werke islamischer oder fernöstlicher Farbenkünstler denken müssen. Diese fühlbaren Beziehungen zwischen den scheinbar doch so weit voneinander getrennt liegenden Kunstgebieten deuten auf die geheimnisvollen Fäden, die heute mehr und mehr von Ost nach West und von West nach Ost herüber und hinüber spinnen und die eines Tages vielleicht das östliche und das westliche Menschheitsideal zur Einheit eines neuen Weltbildes von kosmischer Weite und geistiger Universalität verflechten. Erst dann wird Europa den ganzen Aberwitz

[1] Eine farbige Abbildung bei Hausenstein, Kairuan. Kurt Wolff-Verlag. Tafel 18.

[2] Zur Kunst Paul Klees vgl. die Bücher von Leopold Zahn im Verlage Gustav Kiepenheuer, von Wilhelm Hausenstein im Kurt Wolff-Verlag und von H. v. Wedderkop im Verlage von Klinkhardt & Biermann.



Wassily Kandinsky. Komposition 2.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.



Franz Marc †. Füchse.



Paula Moderſohn †. Stilleben.

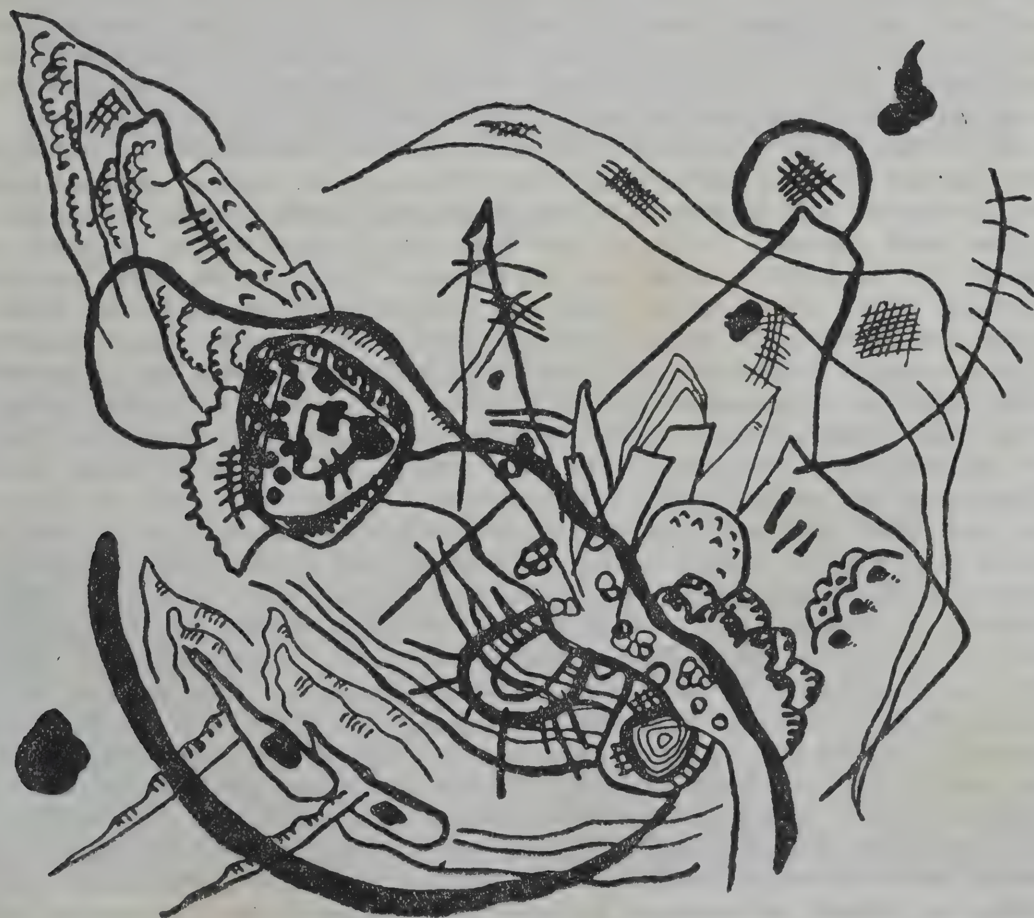


Waſſily Kandinsky. Landſchaft. 1910.

Sammlung Max Leon Flemming, Hamburg.

seines Materialismus innerlich begriffen haben, erst dann vielleicht die seltsame Kunst Paul Klees gefühlsmäßig erleben und dieses Wort seines Tagebuches ganz verstehen können: „Diesseits bin ich gar nicht faßbar. Denn ich wohne gerade so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.“

Nur ein kleiner Teil der Kunstschätze Flemmings konnte im Rahmen dieser Ausführungen Erwähnung finden. Dieses Milieu, das ein sehr sensibler Mensch sich zu Freude und Genuß geschaffen hat, wird erst vollständig, wenn man der erlesenen alten Möbel, der kostbaren persischen Teppiche und all der seltenen, kleinen und großen Gegenstände gedenkt, die diesen Räumen den Duft unerhörter Kultiviertheit verleihen. Solche Kultiviertheit könnte unzeitgemäß und unnütz sein, wäre sie mit jenem kleinlichen Egoismus gepaart, der die aufgehäuften Schätze vor fremden Augen ängstlich hütet, um sie in einsamem Besitzrausch allein zu genießen. Aber ein Mann, der die geistigen Bedürfnisse der Zeit so stark empfindet, daß er sie im Gesamtbild seiner Sammlung widerspiegelt, der fühlt heute mit aller Klarheit, daß Besitz verpflichtet. Er freut sich, wenn er künstlerischen oder literarischen Bestrebungen die Wege ebnen kann. Er weiß, daß geistige Güter der ganzen Menschheit gehören und daß die Energien, die Schöpferkraft in Kunstwerken zusammengeballt hat, in die Weite wirken müssen, um fruchtbar zu werden. Darum vielleicht ist dies der Sammlung bester Teil: die großzügige Gastfreundschaft, die dafür sorgt, daß möglichst viele Menschen an den Werten teilnehmen können, die in der Sammlung Max Leon Flemming lebendig sind.



Wassily Kandinsky. Zeichnung.

Privatsammlungen moderner Kunst in Holland

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und zwei Textabbildungen *Von F. M. HUEBNER*

Der holländische Staat ist nur in äußerst beschränktem Maße ein Förderer der zeitgenössischen Kunst. Das unlängst erschienene Gutachten über die Reformbedürftigkeit des holländischen Museumswesens enthält zwar eine Menge wertvoller und großzügiger Anregungen hinsichtlich der besseren Verteilung und Aufstellung des musealen Besitzes an alter Kunst, aber es gibt keinerlei Richtlinien über das grundsätzliche Verhältnis der Museen zur Malerei der Lebenden; geschweige denn, daß es auf eine besonders angespannte Pflege gerade der zeitgenössischen Kunstschöpfungen andränge. In den offiziellen Kreisen glaubt man, nur aus der klassischen holländischen Malerei könne für das Publikum Genuß und Belehrung entstehen, und so trifft man außer einigen Leihgaben im Dordrechter Museum, im Amsterdamer Ryksmuseum, nirgendwo eine umfassende Übersicht der holländischen Malerei während der letzten 40 Jahre. Zwar ist das Stedelyk-Museum in Amsterdam reich an Proben von zum Teil noch lebenden Niederländern, aber es ist nicht die Stadt, welcher die Ankäufe dieser Werke zu danken sind, sondern sie sind aus der Kasse der privaten „Vereeniging tot het Vormen van een hedendaage Kunstverzameling" bezahlt. Es steht eben so, daß die wenigen moderngesinnten Galeriedirektoren, welche man in Holland antrifft, trotz allem guten Willen ziemlich ohnmächtig sind, da ihnen zum Erwerb neuer Kunst keine entsprechend großen Geldfonds zur Verfügung stehen; sie müssen sich auf die Gunst von Spendern und Künstlern, auf den Zufall von Leihgaben und testamentarischen Überweisungen verlassen und so entsteht in den holländischen Galerien, wo sich moderne Bilder vorfinden, leider mit Notwendigkeit der Eindruck der Zusammenhanglosigkeit, des Widersinns.

Es ist schon schwer genug, sich an Hand der offiziellen Sammlungen ein deutliches Bild über die Zeit des holländischen Impressionismus zu machen. Bestände nicht das von privater Seite aufgebaute Museum Mesdag-van Houten, welches das Künstlerehepaar durch letztwillige Verfügung dem Haag zum Geschenk machte, so würde in Holland die anschauliche Brücke zur internationalen Strömung des Impressionismus überhaupt fehlen, und es würde damit das Verständnis für das Wollen der holländischen Impressionisten, der Einblick in das geschichtliche Werden dieser Schule unendlich erschwert werden. Glücklicherweise ist also dieses Museum vorhanden, und glücklicherweise besitzt das Reichsmuseum in der leihweise empfangenen Sammlung Drucker-Fraser, das Stedelyk-Museum in der leihweise empfangenen Sammlung van Essen die aufschlußreichen Seitenstücke. Wer aber bedenkt, daß die Haager Schule ihren Höhepunkt in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erlebte, daß also seitdem bis heute schon 40 Jahre verflossen sind, der fragt sich mit Unruhe, wo er, nicht in bloßen Einzelarbeiten, sondern in einer vollständigen und charakteristischen Reihe die Nachfolger der Haager Schule, die sogenannten Postimpressionisten oder Jungamsterdamer studieren kann, und da ist die Verlegenheit bereits eine viel größere. Zwar besitzt das Dordrechter Museum schöne Proben von Breitner, Deysselhoff, Veth, Rink, de Swart, aber die wertvollsten dieser Bilder gehören dem Sammler Hidde Nyland, einem Privatmann, der bereits einen großen Teil seiner Bilder aus Dordrecht fortnahm und den Rest derselben jeden Tag aus dem Museum zurückziehen kann. Der Freund moderner Kunst steht nach alledem ziemlich rat- und führerlos da. Er weiß nicht, daß es in Holland eine Menge privater Kunstsammlungen gibt, von denen die Lücken des staatlichen und städtischen Kunstbesitzes gewissermaßen geschlossen werden; denn es verhält sich so, daß noch niemand daran gedacht hat, einmal planmäßig den Bestand der modernen holländischen Privatsammlungen durchzugehen und an der Hand dieses in der Tat unendlich umfangreichen und wertvollen Kunstguts den werk-



Paul Cézanne. Landschaft.
Sammlung van Blaaderen, Amſterdam.



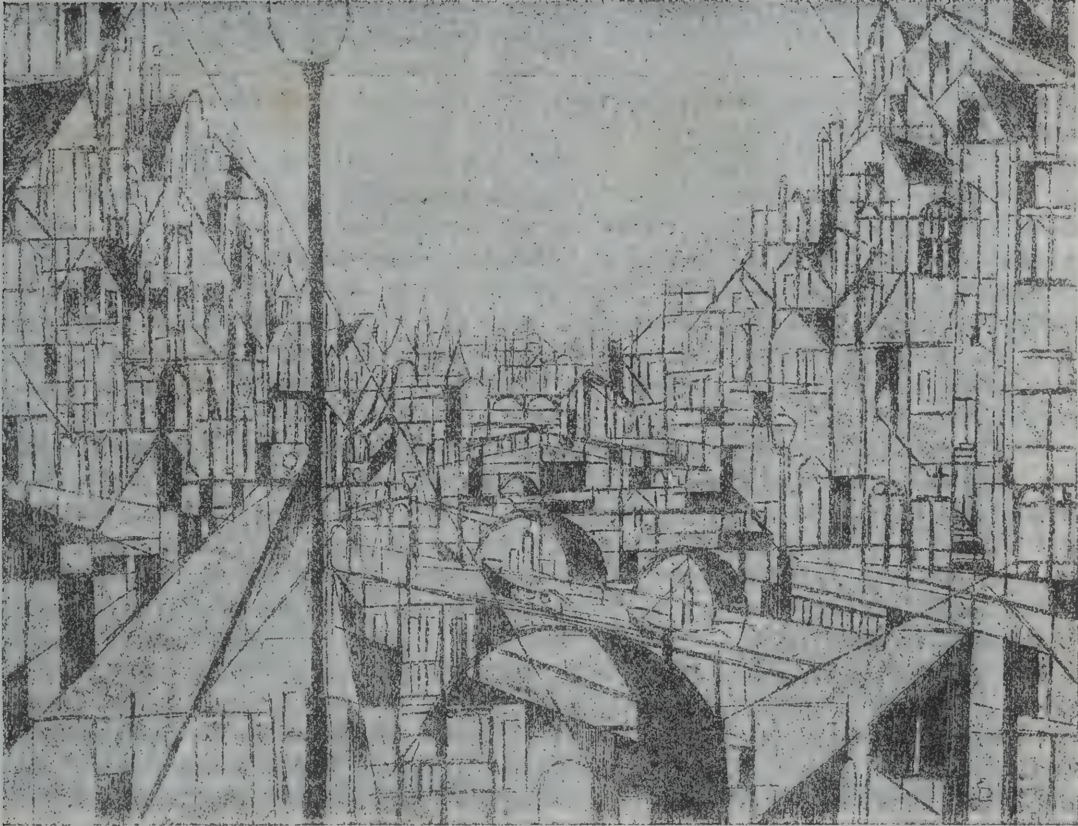
Vincent van Gogh. Kartoffelleger.
Sammlung Kröller, Haag.



Toulouſe Lautrec. Frauenbildnis.
Sammlung van Gogh, Amſterdam.



Paul Degas. Damenbildnis.
Sammlung Voûte, Amſterdam.



Louis Saalborn. Die Stadt. Radierung.

tätigen Anteil der holländischen Sammler und Kenner an der Blüte der modernen holländischen Malerei aufzuzeigen.

Was die letzten 20 Jahre in der Entwicklung der holländischen Malerei betrifft — unendlich ereignisvolle und zukunftswichtige Jahre — so versagen die öffentlichen Sammelinstitute vollständig. Wollte man nach den wenigen Bildern modernen Stils gehen, die sich im Haager Gemeindemuseum, im Amsterdamer Stadtmuseum aufbewahrt finden, so könnte man zu der Meinung kommen, daß eine eigentliche Fortentwicklung der holländischen Malerei während der letzten 20 Jahre — entgegen der großen künstlerischen Bewegtheit in anderen Ländern — nicht stattgefunden habe. Dies ist natürlich ein Irrtum. Um ihn zu berichtigen, muß auch in diesem Falle der Kunstfreund auf private Kunstsammlungen zurückgreifen. Daß es solche Sammlungen gibt, in deren Mittelpunkt die Kunst der Gegenwart steht, auch darüber ist es in Holland schwierig, sich zu unterrichten. Von der Sammlung W. Kröller erfährt der Kunstfreund in regelmäßigen Abständen durch die Abbildungen und Mitteilungen der von H. P. Bremmer herausgegebenen „Beeldenden Kunst"; die Sammlung Hidde Nyland kommt dem Besucher des Dordrechter Museums mit einigen Auswahlstücken vor Augen; die Sammlungen I. Boendermaker und R. A. Regnault findet man im Obergeschoß des Stadtmuseums Amsterdam untergebracht, hat jedoch nur während des Winters Gelegenheit, sie zu besichtigen. Auch hinsichtlich dieser Sammlungen allermodernster Kunstschöpfungen in Holland besteht kein zusammenfassender Bericht, kein Leitfaden, und dies ist um so bedauerlicher, als das Sammlerinteresse für neue Kunst in Holland viel stärker und die Anzahl der vorhandenen allermodernsten Kunstgalerien viel größer ist, als man gemeinhin annimmt.

Die wichtigsten dieser Sammlungen dürften die folgenden sein: Hidde Nyland (im Haag), Leuring (Mook bei Nimwegen), Kok (im Haag), Kröller (im Haag), V. W. van Gogh (Amsterdam), Bremmer (im Haag), Tutein Nolthenius (Delft), Scherjon (Utrecht), Bruckman (Scheveningen), Voute (Amsterdam), van Blaaderen (Amsterdam), Debois (Haarlem), Regnault (Amsterdam), Kikkert (Amsterdam), Van den Nieuwenhuizen (Haarlem), Boendermaker (Bergen N. H.), Tak van Poortvliet (im Haag), van Assendelft (Gouda). Ist bereits die Anzahl dieser Sammlungen achtunggebietend, so sind sie es noch mehr durch die ebenso große wie wertvolle Menge von Bildern, die in ihnen aufbewahrt werden. Der Besitzstand der genannten Galerien schwankt zwischen 20 und 600 Gemälden, der finanzielle Wert der Stücke ist schon jetzt ein außerordentlicher und er dürfte zunehmend im Ansteigen begriffen sein. Der ästhetische Wert ruht ganz auf dem neuzeitlichen Kunstempfinden, daß ein Werk nicht allein dann schönheitliche Geltung gewinnt, wenn es den Eindruck der Wirklichkeit so naturgetreu als möglich zurückstrahlt.

Diese Abkehr von der Wirklichkeit hat in Holland bekanntlich am frühesten Vincent van Gogh vollzogen. Von ihm besitzt der Sammler Hidde Nyland die wohl größte Kollektion von Handzeichnungen, die Sammlerin W. Kröller die wohl größte Kollektion von Ölgemälden. Die Handzeichnungen der Sammlung Hidde Nyland stammen vornehmlich aus der Anfangszeit des Künstlers, aus jener Epoche, wo er noch im Fahrwasser der Haager Impressionisten segelt, und wo die eigene Note nur erst dumpf und verschwommen anklingt. In der Sammlung Kröller ist es die letzte Periode, da van Gogh in Arles, später in Auvers, sein Malerzelt aufgeschlagen hatte, die am reichsten vertreten ist und am meisten fesselt. Wertvolle Einzelstücke des Malers befinden sich in den Sammlungen Bremmer, Tutein, Nolthenius, Voute; die Erben des Malers in Amsterdam Archilect V. W. van Gogh und dessen Mutter J. van Gogh-Bonger, deren Mühe und Beharrlichkeit, wie man weiß, die mustergültige Herausgabe der nachgelassenen Briefe des Malers an dessen Bruder zu danken ist, besaßen ehedem eine noch reichere Kollektion als heute; doch ist es für den, der über van Goghs Kunst ein Urteil fällen will, immerhin unerläßlich, auch diese Sammlung besucht zu haben.

Arbeitete van Gogh vornehmlich in Frankreich, so setzte in Holland selber die Gegenbewegung gegen den Haager Impressionismus mit den Malern J. Toorop, W. van Konijnenburg, J. Thorn-Prikker ein, drei Künstlern, die nicht nur ihrem Lebensalter nach ungefähr zusammen gehören, sondern die auch in ihrem Wollen und Können eine enge geistige Genossenschaft halten. Zahlreiche Werke von Jan Toorop, etwa 30, besitzt Hidde Nyland; der gesamte Entwicklungsweg von den Anfängen bis zur heutigen Stunde läßt sich am eindrücklichsten am Bilderbesitz der Sammlung Kröller studieren. Auch Dr. Leuring, der tatkräftige Förderer Thorn Prikkers, besitzt einige besonders bemerkenswerte Stücke. Ein großer Freund Thorn Prikkers ist außer dem genannten Dr. Leuring auch P. A. Bremmer, der in seiner Eigenschaft als Konservator an der Galerie Kröller dieser Sammlung durch Ankauf verschiedene Thorn Prikkersche Werke sicherte. W. van Konijnenburg ist in ganz Holland am ausgiebigsten in der Sammlung Kok vertreten, wo sich nicht weniger als 100 Bilder aus allen Schaffensabschnitten des Meisters befinden.

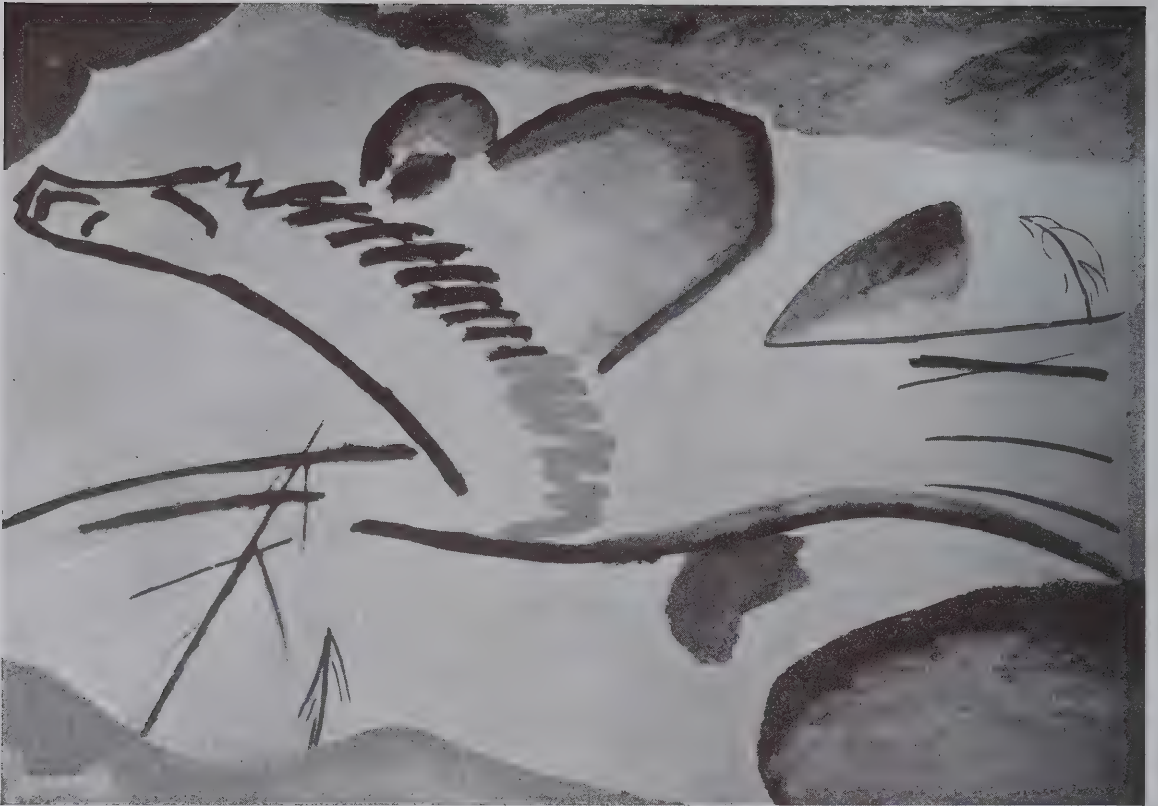
An großen Malern des Auslandes, die sich während der nämlichen Jahre wider die exakte Naturnachahmung aufgelehnt und damit die jüngere Malergeneration hierzulande und im übrigen Europa nachdrücklich beeinflußt haben, stehen die Franzosen P. Gauguin und Odilon Redon obenan. Von P. Gauguin befindet sich ein schönes Bild tahitanischer Mädchen in der Sammlung Voute. Die wundervollen Gauguinbilder der Sammlung van Gogh-Bonger werden demnächst in einer Sonderpublikation den Augen der Kunstfreude vorgeführt werden. Für das Bekanntwerden O. Redons in Holland hat sich vor allem J. Debois, Haarlem, eingesetzt, besonders dadurch, daß er das gesamte graphische Werk des Meisters in originalgetreuen Reproduktionen vervielfältigen ließ; die



Willem van Konijnenburg. Heroe. 1916. Zeichnung.
Sammlung Kok, Haag.



Le Fauconnier. Die Stadt Veere.
Sammlung Bessie, Amsterdam.



W. Kandinsky. Sammlung M. Tak van Poortvliet, Haag. Lyriſches.



Franz Marc †. Sammlung Beſſie, Amſterdam. Das arme Land Tirol.

beiden ſtarken Mappenbände ſind in der Kunſtanſtalt von W. Scherjoen, welcher ſelber Kunſtſammler iſt, hergeſtellt worden. Debois hat ſich auch für holländiſche Moderne, wie z. B. H. S. Kruyder nachdrücklich eingeſetzt. Einige der zahlreichen Werke O. Redons, die ſich früher in der Amſterdamer Sammlung Hoogendyk befanden, ſind durch Erblaſſung in den Beſitz der heutigen Sammlung van Blaaderen übergegangen.

Noch ein anderer franzöſiſcher Maler, nämlich Le Fauconnier, der ſich während des Krieges Amſterdam zum Wohnſitz erwählt hatte, hat auf die Schaffenden in Holland einen ſtarken Einfluß ausgeübt, nicht ohne umgekehrt aus der holländiſchen Umwelt und Maltradition in die eigene Arbeit entſcheidende Anregungen zu übernehmen. Den umfaſſendſten Einblick in die Entwicklung dieſes temperamentvollen Künſtlers gewährt die Sammlung Beffie, wo ſich allein an Aquarellzeichnungen 150 Werke befinden. Der Sammler Beffie gewährte auch den anderen internationalen Künſtlern, die man heute Expreſſioniſten zu nennen ſich gewöhnt hat, gaſtfreie Aufnahme. Es finden ſich hier die Ruſſen Kandinsky, Chagall, Jawlensky, Werefkin, die Deutſchen Marc, Klee, Kubin mit zahlreichen und durchweg intereſſanten Arbeiten. Die holländiſchen Modernen ſind mit Werken von P. Alma, L. Geſtel, Jan Sluiters, Kees van Dongen vertreten. Für die Frühzeit dieſer rein holländiſchen Künſtler iſt auch die Sammlung Kikkert eine wichtige und dokumentariſche Fundgrube.

Derjenige holländiſche Maler, der ſich von dem Einfluſſe Le Fauconniers am meiſten frei gehalten hat und bei dem umgekehrt Le Fauconnier eine Weile in die Schule ging, iſt Piet van Wyngaerdt, ein feſt in der holländiſchen Tradition wurzelndes überaus ſchaffensfreudiges Temperament. Die meiſten ſeiner Gemälde trifft man in der Sammlung van den Nieuwenhuizen, Haarlem, an. Es ſind meiſthin umfängliche Tafeln, denn van Wyngaerdt liebt das große Format, die große pathetiſche Auffaſſung der Dinge.

Der meiſt beſprochene jungholländiſche Maler, nämlich Jan Sluiters, der auch im Auslande, jüngſt wieder auf amerikaniſchen Gemäldeausſtellungen für die ſtärkſte repräſentative Figur genommen wird, findet ſich beſonders reichlich vertreten in der Sammlung Regnault. Dieſer Sammler förderte außer belgiſchen Luminiſten wie W. Paerels beſonders auch den während des Krieges nach Holland geflüchteten Guſtave de Smet, eine der führenden Perſönlichkeiten des belgiſch-flämiſchen Expreſſionismus. Von mindeſtens gleicher Wichtigkeit, wenn auch weniger bekannt wie Jan Sluiters, iſt Leo Geſtel. Um dieſen zu ſtudieren, muß man ſich an die Sammlung Boendermaker halten, wenngleich auch die Sammlungen Kröller und Beffie wertvolle Stücke dieſes hochgepflegten und reizvollen Malers bewahren. Der Sammler Boendermaker, der in Bergen (N. H.) anſäſſig iſt, hat im übrigen ſeine beſondere Teilnahme jenen dort wohnenden Malern zugewendet, die man heute als eine zuſammengehörige Schule empfinden und bezeichnen kann, den Brüdern Matthieu und Piet Wiegman, den Arnout Colnot, Filarski, Wim Schumacher uſw. Dieſe Bergenſchen Maler ſtehen ſowohl hinſichtlich der Technik wie der geiſtigen Geſinnung ſchroff den realiſtiſchen Modernen Hollands gegenüber, wie dieſe ſich in der Kolonie Larens einen Sammelpunkt und einen Sammelbegriff geſchaffen haben.

In ſeinen Verſuchen, die optiſche Wirklichkeit nach geiſtigen Grundſätzen neu zu ſehen und neu aufzubauen, war Leo Geſtel zu gewiſſen Abſtraktionsbildungen gelangt, von denen er jedoch ſeither wieder abgekommen iſt. Reſoluter bewegten ſich auf dieſem Wege die Leute der Stilgruppe vorwärts: B. van den Leck, Cr. Beekman, Theo van Doesburg, Mondrian. Von dem letzteren namentlich ſind viele Bilder bei holländiſchen Kunſtfreunden verſtreut; die vollſtändigſte Überſicht über dieſe einheimiſchen ſogenannten Abſtraktmaler gewährt die Sammlung Kröller.

An das Ende dieſer flüchtigen Betrachtung ſind die Sammlungen Tak van Poortvliet und H. van Aſſendelft zu ſetzen, und zwar deswegen, weil in dieſen beiden Sammlungen ſich die allermodernſten Beſtrebungen ein Stelldichein gegeben haben. Während

in die Sammlung Kröller erst dieses Frühjahr einige französische Kubisten eingezogen sind, fanden H. Tak van Poortvliet und H. van Assendelft bereits vor zehn und fünfzehn Jahren den Weg zu den italienischen und französischen Futuristen, den russischen und deutschen Expressionisten. Man sieht also in diesen Sammlungen überaus seltene Stücke der Holländerin Jakoba van Heemskerk, der Russen W. Kandinsky, Chagall, Jawlensky, der Italiener Severini, der Deutschen Marc, Campendonk, Klee, Schrimpf, der Franzosen Tobeen und Léger und da beide Sammler wie die übrigen auch, ihr Haus gern zur Besichtigung den Kunstfreunden offen stellen, so hat der Kunstliebhaber wie der ausübende Künstler hier die Gelegenheit — ohne erst weit fort über die Landesgrenzen fahren zu müssen — die modernsten Werke der anderen Länder studieren zu können.

Die Fülle und Güte des Bilderinhaltes, der sich in den holländischen Privatsammlungen vereinigt findet, verbindet und ergänzt sich untereinander zu einer solchen Vielseitigkeit, daß diese Galerien zusammengenommen über alle Persönlichkeiten und alle Spielarten des neuen Kunststrebens nicht nur in Holland, sondern in Europa überhaupt einen zuverlässigen Überblick gewähren. Es ergeben sich mithin die anregendsten Vergleichsmöglichkeiten zwischen den einheimischen und den fremdländischen Leistungen. Gerade diese Berührung von Bodenständigkeit und Internationalität in den holländischen Privatsammlungen legt ein beredtes Zeugnis ab für die Weltaufgeschlossenheit ihrer Besitzer und macht es anschaulich, wie sehr die Künste in Europa sich zu allen Zeiten wechselweise bedingen, sich wechselweise befruchten, wie groß also die geistige Einheitlichkeit ist, die trotz gegensätzlichem Anschein unseren Erdteil im Innersten verbunden hält.



H. F. Bieling. Holzschnitt.



Jakoba van Heemskerck. Bild Nr. 32.



Tobeen. Das Netz.

Sammlung van Assendelft, Gouda.



Jean Metzinger. Stilleben.



Pablo Picasso. Stilleben.

Kubismus und Überlieferung

Von LÉONCE ROSENBERG
Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

Zu Beginn jeder künstlerischen Bewegung stehen sich stets sogleich feindliche, aber ungleiche Kräfte gegenüber: Die sehr gewichtigen konservativen und die weniger wichtigen aktiven. Beherrscht von den Leidenschaften, die jeden Kampf entfesseln, haben sich beide Parteien Mangel an Aufrichtigkeit vorgeworfen oder noch öfter niedrige Interessenspekulation nachgesagt. Die Klugheit läßt daran erinnern, daß jede Epoche einer besonderen geistigen Richtung entspricht, und daß folglich zwischen Vertretern verschiedener Epochen eine Übereinstimmung schwierig ist.

Der Mensch, der die Tradition zu verteidigen glaubt, und der mit verbundenen Augen und geschlossenen Ohren in überlebten Formeln seine Zuflucht sucht gegen die feindselige Neuheit eines Kunstschaffens, dessen Absichten ihm entgehen, hält besonders an den seinem Sehen vertrauten Erscheinungsformen fest. Er wird zum Hüter der alten Ketzereien. Dagegen derjenige, der sich gegen ein eingeführtes System auflehnt, das er mit der Tradition verwechselt, übertreibt Formen und Farben absichtlich, kämpft ausschließlich gegen die äußeren Erscheinungen, von denen er sein Talent zu befreien versucht. Er vollführt ein Zerstörungswerk. Sein Schaffen indessen hat auch das Kommen desjenigen vorbereitet, dessen Wiederkehr die Gegenwart feiert: des konstruktiven Künstlers.

Aber herrschend über alle Zeiten und alle Länder, verharrt die Tradition — die allgemein und nicht die örtlich begrenzte, da sie von geistigem und nicht körperlichem Bestand ist — jenseits der Existenz der verschiedenen Erscheinungen, die sie in die großen Menschheitsepochen einkleidet. Sie stellt in der Tat die Regel dar, an der sich der menschliche Geist geschult hat, geboren aus der Erkenntnis der ewigen Prinzipien, die die Harmonie der Welten regieren. Von dem Tag ab, an dem der Mensch dem Einfluß der Sinne nachgibt und sich von diesen Regeln entfernt, ja, sie schließlich sogar vergißt, hört die Kunst auf, ein Schaffensbedürfnis zu sein und wird zum einfachen Nachahmungstrieb. Das ist der Anfang der Dekadenz: die Tradition ist verloren gegangen, ein neuer Glaube, eine neue Begeisterung muß kommen, um sie wieder zu gewinnen und sie wieder zu erwecken unter noch unbekannten Gesichtspunkten.

Der Kampf, von dem weiter oben gesprochen wurde, ist nur eine der zahlreichen Phasen, die sich langsam hindurchzieht und unermüdlich erneuert, von Mensch zu Mensch, das Streben nach Befreiung vom Zwange der Sinne. Dem Auf- und Abfluten der zusammenprallenden Ideen kann nicht an einem Tage die Wahrheit entspringen — nach Epikurs Definition — das einzige, was die Zeit nicht entkräftet. Ein langes und beharrliches Streben nach Entäußerung muß einsetzen, bevor der Mensch von neuem die ewigen Gesetze von ihrem Geheimnis befreien kann, die ihm zu schaffen erlauben, Gesetze, die seine unmittelbaren Vorgänger ahnten, ohne sie wiederfinden zu können und ohne deren Erkenntnis sie nur nachahmen oder vermitteln konnten. Um schöpferisch tätig zu sein, muß man einen Bildeindruck aufnehmen und verarbeiten können, denn der Mensch kann unmöglich alles aus sich schaffen, er kann nur von ihm der äußeren Wirklichkeit entnommene Elemente anordnen, angesichts einer einheitlichen Produktion, deren Leben der möglichen Dauer des sie belebenden Geistes untergeordnet ist. Es genügt nicht, ein Werk aufzubauen nach anerkannten Prinzipien, daß es schön sei, wahr und folglich unvergänglich. In dem Maße, wie die Menschlichkeit den Stoff durchstrahlt, verdient ein Werk des menschlichen Geistes Interesse und kann unter die unvergänglichen Freuden eingereiht werden.

Ebenso, wie es einigen gelungen ist, im Maße ihres Verständnisses die Kenntnis der enthüllten Wahrheit zu offenbaren unter einer Form verschieden von der, in welcher andere sich schon in derselben Absicht gefallen haben, ebenso verwirklichen die Kubisten nach

dem Maßstab ihrer Menschlichkeit, die Verkörperlichung des Schönen, unter einem von dem schon bekannten abweichenden Gesichtspunkt.

Für die Masse ist ein Werk schön, wenn durch eine überlegene Technik der Künstler sich soweit wie möglich dem Bilde der Natur genähert hat, diesem Meisterwerk, das man nicht wiederholt. Die Menge verwechselt so „Arbeit“ und „Intention“, denn sie vergißt, daß es schon immer das Ziel der Kunst gewesen ist, nicht ein Bild der Natur wiederzugeben, sondern den ihr gleichartigen künstlerischen Ausdruck zu geben, und daß das so begründete Kunstwerk zu einem vom Geist geschaffenen Bild wird.

Dies entgeht dem Einfältigen, der, da er von der Kunst nur Sinnenfreude fordert, vom Künstler den Rechenschaftsbericht verlangt, treu und mit allem ausgearbeitet, was seiner Sinnlichkeit schmeichelt. Da er ohne Anstrengung zu leben versteht, so denkt er nicht, noch will er denken. Er führt die Kunst auf ein Handwerk zurück, dank dem man mit mehr oder minder Geschicklichkeit und durch eine mehr oder weniger entwickelte Technik, die verschiedenen Naturerscheinungen wiedergeben kann, so wie er eben die Natur sieht, aber nicht wie sie ist, d. h. so, wie sie ihm entgeht. Er kennt nur die Wahrheit der Sinne und reicht nicht an die des Geistes heran. Wenn er die Künstler, die folglich zu seinem Bilde geworden sind, mit Wohlwollen anhört, so deshalb, weil er sich selbst zu hören glaubt. Man braucht sich also nicht darüber zu wundern, wenn die jetzige Gesellschaft ihr billiges Vergnügen findet in niedriger Sentimentalität, gewöhnlichen Stellungen, banalen Ideen, kurz in dem brutalen Realismus, den ihre Adoptivmaler ihr bieten. Und was für Maler! Kaum Handwerker, die zum Erlernen ihres Gewerbes nur eine Palette und einige Pinsel zu kaufen brauchten. Zur Steigerung der Verwirrung ermutigt noch ein ganzes Heer von sogenannten Kritikern, deren ganze Erfahrung aus geistlos durchblätterten Enzyklopädien und lieblos betrachteten Bildern genommen ist, die unfruchtbare Arbeit dieser Mittelmäßigen. Indem sie auf gesuchte Art das behandeln, was ihrem Verständnis entgeht, hüten diese armen „Kritiker“ ihre unpassende Literatur, ihre kindischen Auslegungen und ihre lächerlichen Lobpreisungen nur für alles, was ihrer Unwissenheit oder Ohnmacht nützt.

Bevor wir uns weiter mit dieser Frage, die den Gegenstand dieser Zeilen bildet, beschäftigen, kann es von Nutzen sein, folgenden Auszug aus einem polemischen Dialog Platos zu geben — Philebor oder die Freude — in dem das Schöne seine beste Erklärung findet.

Protarch: „Welches sind die Freuden, Sokrates, die man mit Recht für wahr halten kann?“

Sokrates: „Das sind die, welche die schönen Farben und die schönen Figuren zum Gegenstand haben, die Mehrzahl von denen, die aus den Düften und den Klängen entstehen, mit einem Wort, alle die, deren Verlust weder fühlbar noch schmerzlich ist und deren Genuß von einer angenehmen Empfindnng ohne jede Beimischung von Schmerz begleitet ist.“

Protarch: „Wie müssen wir das verstehen, Sokrates?“

Sokrates: „Mit der Schönheit der Figuren habe ich keineswegs das im Sinn, was die Mehrzahl sich einbilden könnte, die schönen Körper und die schönen Malereien. Sondern ich rede von dem, was gerade und kreisförmig ist und von Werken dieser Art, eben und ringsum fest gearbeitet, so wie mit Richtschnur und Winkelmaß gearbeitete Werke, wenn du meinen Gedanken verstehst, denn ich behaupte, daß diese Figuren keineswegs wie die anderen schön sind zu Vergleich, sondern daß sie immer an und für sich schön sind, daß sie bestimmte ihnen eigentümliche Freudengefühle erwecken, die nichts mit Sinnenreiz gemeinsam haben. Ich spreche ebenso von den schönen Farben, die eine gleichgeartete Schönheit haben und von den ihnen eigentümlichen Freuden. Verstehst du mich jetzt?“ — und entsprechend dem Aphorismus des großen amerikanischen Denkers Emerson: „Wir erkennen die Schönheit dem zu, was einfach ist,



Juan Gris. Pierrot.



Fernand Léger. Das Kartenſpiel.



Georges Braque. Stilleben.



Georges Braque. Stilleben mit Taſſe.

was keine überflüſſigen Teile hat, genau ſeinem Zwecke entſpricht, einheitlich iſt und als Vermittlerin zwiſchen Gegenſätzen dient".

Dem Kubismus liegt keine andere Philoſophie zugrunde. Für viele ſtellt dieſer eine anarchiſche Kunſt dar, weil er in ſeiner äußeren Erſcheinung Vorſtellungen umwirft, die man ſich überall ſeit der Renaiſſance von der künſtleriſchen Darſtellung machte. Aber durch ſeine Lehre führt er zur Ordnung zurück, indem er durch eine Rangordnung der Werte die Lehre aufſtellt, dank der er wird organiſieren können in Hinſicht auf die Schöpfung einer neuen Einheit. Seitdem die Renaiſſance das abendländiſche Genie von ſeinem Lauf lenkte, vollzieht ſich in Frankreich ein unermüdliches und unaufhörlich unterbrochenes Streben nach Loslöſung. Der keltiſche Geiſt ſucht ſich von dem direkten und indirekten Einfluß des Orients zu befreien. Es wäre ungerecht zu behaupten, daß dieſer letztere ſich nicht auf glückliche Art auswirkte. Durch ſeine weit ältere Kultur als die des Abendlandes ſtrahlte der Orient Jahrhunderte lang über ganz Europa, indem er es mit ſeinen Formen und Farben bereicherte, es in alle großen konſtruktiven Geſetze und in alle Geheimniſſe der handwerklichen Technik einweihte. Indeſſen erſteht aus der alten galliſchen Erde eine Menſchheit, eiferſüchtig verliebt in Klarheit, Maß und Innerlichkeit, die heldenmütig durch Jahrhunderte hindurch und zum Trotz allen Einflüſſen am Aufbau einer ſeinem Genius entſprechenden Kunſt arbeitete.

Es iſt weiter oben auseinandergeſetzt worden, daß die Tradition ſich unter zahlreichen Erſcheinungsformen ſeit Jahrhunderten offenbart hatte. Deshalb iſt es unmöglich, wenn die abendländiſche und im vorliegenden Fall die franzöſiſche Malerei allmählich den ihr eigenen Ausdruck findet, zu behaupten, daß ſie ſich keineswegs von der Überlieferung entfernt, um Prinzipien zu realiſieren, die dieſe lehrt. Wenn das Schaffen der Brüder Le Nain, Chardins, Corots, Cézannes in Frankreich von dem langen und beharrlichen Streben nach Loslöſung zeugt, ſo beſtätigt das, Cézanne in der Hauptſache, die Rückkehr zum Stil. So macht ſich noch nach ungefähr 1500 Jahren der Rückſchlag fühlbar: diesmal iſt es der Okzident, der dem Orient unter einer ihm ganz eigenen Form die Tradition zurückgibt, die er im Keim von ihm empfangen hat, und die der letztere nicht mehr kennt.

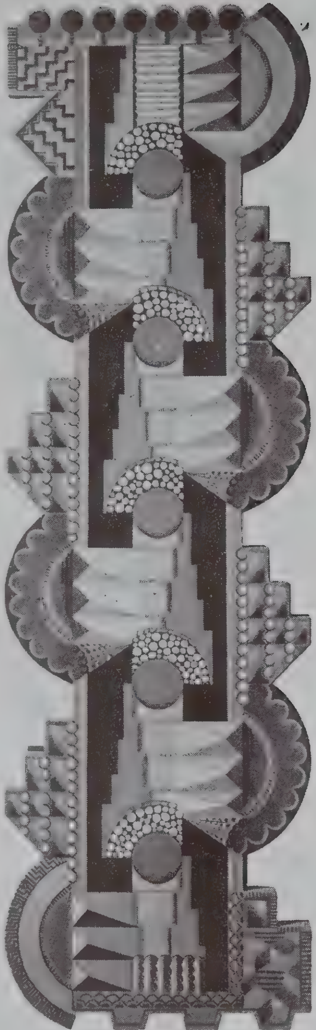
Cézanne wurde im beſonderen der Urheber der Reaktionsbewegung gegen den ſichtbaren Realismus der ihm vorhergegangenen Schulen, dieſer Bewegung, der der Kubismus ſeine Hauptlebenselemente verdankt. In der Tat hat dieſer Künſtler als erſter in unſeren Tagen den konſtruktiven Geiſt dem analytiſchen der Maler ſeiner Epoche entgegengeſtellt. Bekannt mit den Verſuchen Cézannes, der „aus dem Impreſſionismus etwas Bleibendes, gleich der Kunſt der Muſeen," machen wollte, verdanken ihm die Kubiſten den konſtruktiven Geiſt, der ihre Werke beſeelt und den ſie in einem Grade entwickelt und vervollkommt haben, der ſelbſt Cézanne überraſcht hätte. Keinem Zufall Rechnung tragend, den anekdotiſchen Vorwurf ausſcheidend, unter Fortlaſſung alles Nebenſächlichen ſtreben die Kubiſten zum Beſtändigen und Abſoluten. Anſtatt ein Bild der Natur wiederzugeben, ſuchen ſie einen den Naturobjekten gleichwertigen formellen Ausdruck zu konſtruieren, die ſo geſchaffene Malerei wird ein vom Geiſt geſchaffenes Bild. Die ſo verwirklichte Konſtruktion hat keinen vergleichenden, ſondern einen ganz innerlichen Wert, ſie iſt mit einem Ausdruck Platons „ſchön in ſich". Nichts Willkürliches in ihrem Aufbau, im Gegenteil alles iſt beſtimmt von einem Gefühl und den ewigen Geſetzen des Gleichgewichts unterworfen.

Beim Schaffen eines Bildwerkes wählt und ordnet der Künſtler zuerſt gewiſſe Elemente der äußeren Realität, mit anderen Worten, mittels der Syntheſe zieht er aus einem Motiv, nachdem er es analyſiert hat, die Elemente — Farben und Formen — die zum Aufbau eines Vorwurfes notwendig ſind. Den Übergang vom Motiv zum Vorwurf macht ſeine Äſthetik aus, die dem Geiſt unterſteht. Endlich um vom Vorwurf zum Werk zu kommen, wendet er verſchiedene Mittel an, die zum Ausdruck ſeines Vorwurfes geeignet ſind. Dieſe Arbeit bedeutet ſeine Technik, das Erlebnis inſpiriert

ihn. Dieser Vorgang entgeht der Analyse, er trägt in sich das große Mysterium der Kunst. Daraus entsteht schließlich das Bild, dessen Schönheit in seiner Auswirkung besteht.

Für den Betrachter ist allein das Resultat von Wichtigkeit, alles andere muß das Geheimnis des Künstlers bleiben. Es kann indessen gesagt werden, daß jede Farbe und Form eine Funktion zu erfüllen hat, und daß sie im Gesamtaufbau des Bildes ihren ganz bestimmten Platz einnimmt. Ist der Betrachtende für das Ergebnis empfänglich oder ist er es nicht? Wenn er es ist, so ist es überflüssig, ihm das Wie und Warum jedes Elementes und jedes der Mittel zu erklären. Fühlen heißt in der Kunst wissen. Durch die Analyse seiner eigenen Empfindung wird der Betrachtende rasch genug den Aufbau des Bildes erfassen können. Aber wenn er keinerlei Erregung verspürt, so könnte keine Erklärung auf der Welt in seinen Augen dem Anblick einer Entstellung seines Sehens gerecht werden. Der Maler Georges Braque versicherte jüngst, daß die „Menschlichkeit" die größte der Opfer bedeutete, die den Menschen von der Vollendung trennten. Es möge erlaubt sein, diesem Aphorismus anstatt eines Kommentars hinzuzufügen, daß das Erlebnis zu diesem Opfer anreizt, und die Regel, nach der sich der Künstler geschult hat, dessen Ausdehnung begrenzt. Wie soll man also dieses Opfer würdigen, wenn man nicht selbst erregt ist, noch sich vom Zwang der Sinnestäuschung befreit hat? Mit Absicht wird hier gesagt Sinnestäuschung, denn die Bedeutung „sehen" entstellt die Realität. In der Tat laufen zwei Eisenbahnschienen für den Betrachtenden zusammen, obwohl sie in Wirklichkeit parallel sind. Ein künstlerisches Credo auf einer Illusion aufbauen heißt dann, die Täuschung zum Grundsatz zu machen, und leicht kann dessen Ergebnis vorausgesagt werden. Deshalb ist zu Beginn dieser Zeilen die Wahrheit der Sinne entgegengehalten worden. Wenn einige indessen von der Neuheit einer Erscheinungswelt — des Kubismus — überrascht sind, durch Nachdenken das Bewußtsein einer abgeschlossenen Erscheinungskunst erlangen, die aber wie alle großen Ergebnisse des Menschengeistes noch einen verborgenen Sinn besitzt, deren Geheimnis nur eine allmähliche Einführung enthüllen kann, so finden sich dagegen unglücklicherweise noch viele, um pochend auf die Erbschaft einer 400jährigen Kultur vor einem kubistischen Gemälde so primitive Fragen zu stellen, daß es unnütz wäre, sie hier wiederzugeben. Gleichwohl kann es nicht ohne Nutzen sein, die oftmals gestellte Frage hier noch einmal zu beantworten. Folgende nämlich: „Warum äußern sie sich auf eine unverständliche Art, wenn sie mit der Tradition brechen?" Mit der Tradition brechen? Welcher Tradition? Die der griechisch-lateinischen Dekadenz oder die der Tempel des grauen Altertums oder der gotischen Kathedralen? Die von vier Jahrhunderten oder zehn Jahrtausenden? — Die Sphinx von Gizeh führt in der Tat auf so entlegene Zeiten zurück, daß in einem Papyrus um 4000 vor Chr. erklärt wird, man könne die Entstehungszeit nicht einmal annähernd bestimmen. — Unerklärbar ist das Werk der Kubisten, weil diese ihr Geheimnis nicht offen preisgeben und, da sie nicht bis zum Niveau der Masse herabsteigen wollen, ihr nicht den ganzen Adel ihres Innenlebens enthüllen.

Dies führt auf den Vorwurf zurück, der so oft den sogenannten primitiven Malern von den Philistern des Akademismus gemacht worden ist. „Sie können es nicht besser?" Nichtkönner die Primitiven! Die alles kannten, ausgenommen das ihrer Ästhetik entgegengesetzte Ausdrucksmittel: die Perspektive. Die sichtbare Perspektive durch die Ideale des Geistes ersetzend, gaben sie ihren Formen die Dimensionen der Idee, nicht die des Schauens und konnten in der Deformation des Sichtbaren ein neues Gleichgewicht finden. Damit befreiten sie sich vom Bild der Sinne. Die Kubisten indessen gingen in ihrer Freiheit noch weiter. Wenn die Primitiven mit farbigen Formen konstruierten, so trennten die Kubisten sogar die Farbe von der Form und fanden in dieser Teilung zwei Elemente an Stelle eines zum Aufbau ihrer plastischen Welt. Wie die Primitiven in gleicher Weise vom Geist der Synthese belebt, gehen die Kubisten von der sichtbaren Wirklichkeit aus, um in einer idealen zu enden, während sich bei denen, die vom Geist der Analyse geleitet sind, der umgekehrte Prozeß vollzieht. Bei



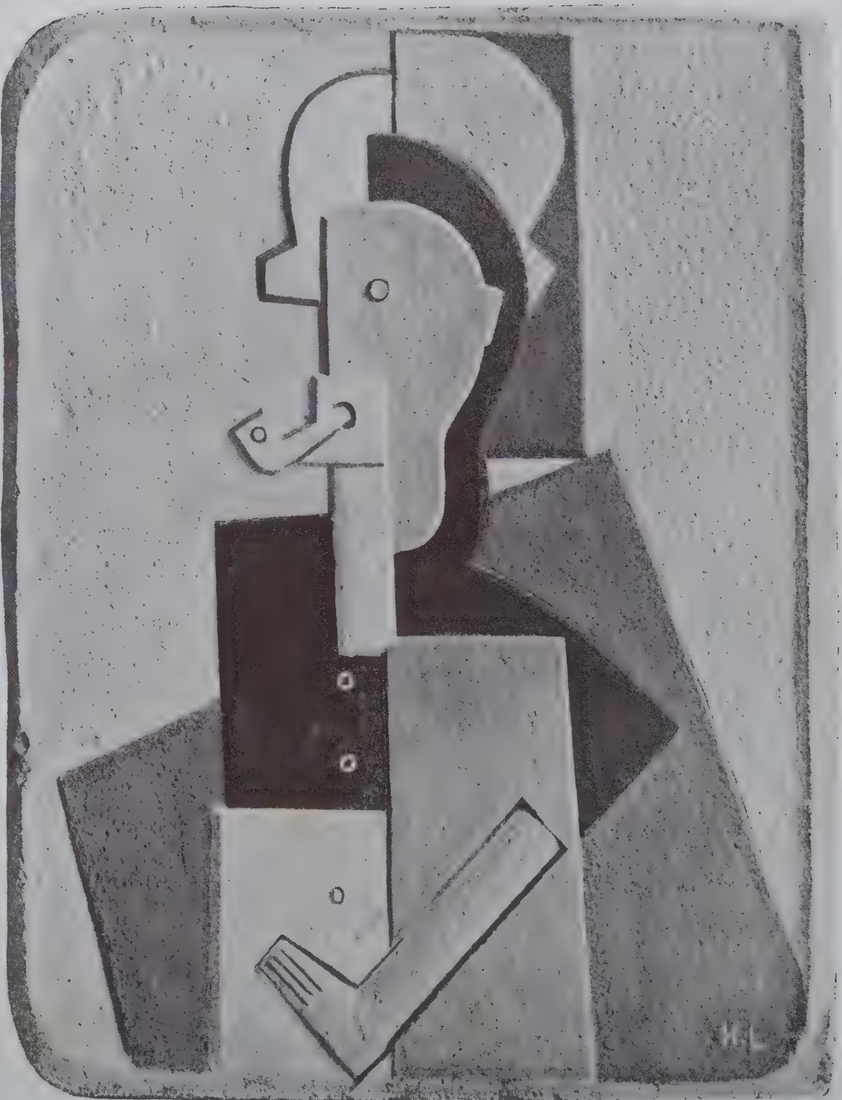
A. Herbin. „Les Mulets dans la montagne“.
Monument Nr. 4.



Georges Braque.
Stilleben mit Äpfeln.



Csaky. Kopf. Stein.



Henry Laurens. Männliches Bildnis. Farbiges Flachrelief. Stein.

diesen entstehen die Elemente aus dem Vorwurf, bei jenen der Vorwurf aus den Elementen. Und wie der Geist bei der Wahl der Elemente — Farben und Formen — den Ausschlag gegeben hat, die schönsten Elemente, folglich die vereinigt und gezeigt werden können, so folgt daraus, daß die ganze Geistigkeit eines kubistischen Werkes in den verschiedenen zusammensetzenden Elementen beruht und nicht in seinem Gesamtbild. Es ist hier keine Anspielung auf die Qualität der Technik gemacht, die ja aus der Qualität der Mittel hervorgeht.

Man hat den Kubisten oft vorgeworfen, den Raum ungenügend darzustellen, als ob es notwendig wäre, dem Betrachtenden zum Erfassen des Raumbildes auch dessen wirkliche Ausdehnung zu geben. Genügt es nicht, genau darauf zu achten, daß ein gewisser Zwischenraum diesen Gegenstand von jenem trennt, ohne daß es notwendig wäre, durch eine wissentliche Augentäuschung diesen ganzen Zwischenraum wieder herzustellen, was nicht von künstlerischem Belang ist?

Man hat übrigens vom Kubismus gesagt, er wäre die Ausdrucksweise der Zukunft. Ohne in der Prophezeihung soweit zu gehen, kann man behaupten, daß er einen Aufstieg des menschlichen Geistes ankündet und zu gleicher Zeit seine Befreiung. Zu viele alte, von den Epochen der „sensibilité organisée“ überlieferte Formeln lasteten und lasten noch auf der Moderne, als daß sich nicht eine mächtige Reaktionsbewegung fühlbar gemacht hätte — wohl verstanden: im Reiche der Kunst. — Das Bedürfnis nach einer neuen Ordnung, das zuerst bei einer kleinen stolzeren und edleren Schar entstanden ist, setzt sich jetzt ganz allmählich überall in Frankreich durch und gewinnt nach und nach in allen Ländern, die einst die Tradition gekannt haben.

Die Behauptung klingt nicht zu gewagt, daß die gegenwärtige Epoche sich allmählich zu einer nationalen oder volkstümlichen Kunst entwickelt, die die ganze europäische Kultur akzeptieren wird. In allen heroischen Epochen war die Kunst die Tat eines ganzen begeisterten Volkes und nicht wie in den Zeiten des Pharisäertums einer von materiellem Genuß berauschten Klasse.

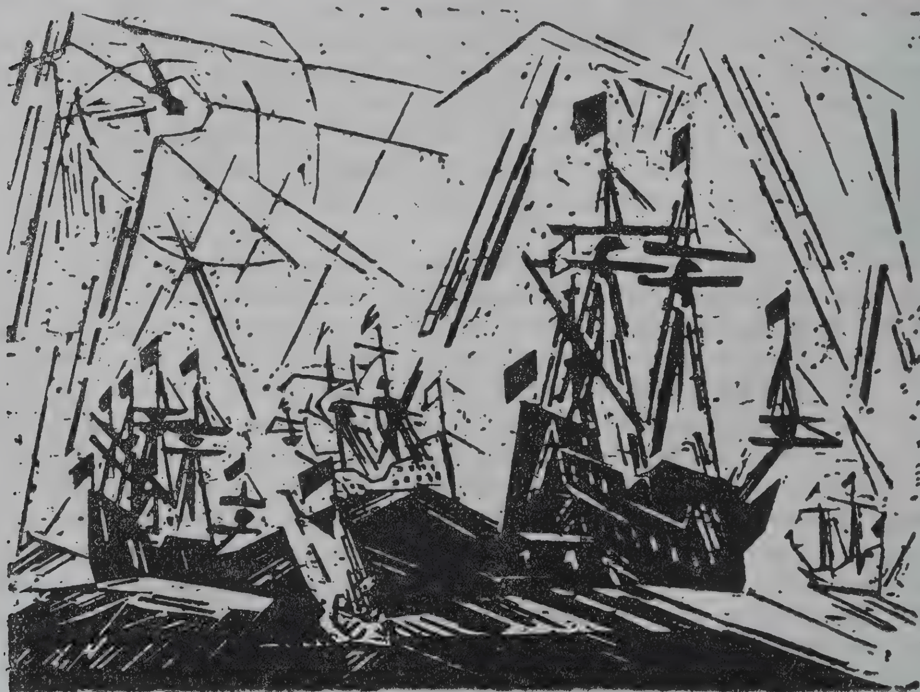
Ohne bis auf das ägyptische, griechische, chaldäische, persische, chinesische Altertum zurückzugehen, ist eine geistige Übereinstimmung zwischen unserer Zeit und der der Kreuzzüge mit Sicherheit festzustellen. Ist man nicht immer betroffen gewesen von der geistigen Verwandtschaft, die sich trotz dem verschiedenen Ursprung und der verschiedenen Erscheinungsform aus einer Zusammenstellung von Werken des konstruktiven Geistes ergab, wie z. B. die der Kunst Alt-Ägyptens, des Griechenlands der Mederkriege, Chaldäas aus der Zeit Gudeas, der Han-Epoche Chinas, der romanischen Epoche. Dieses Verbindende ist der Geist der Synthese, dessen neuer Ausdruck im Kubismus seine Manifestation findet.

Hier muß der Leser gegen das Werk derer in Schutz genommen werden, die vom Kubismus nur die Neuheit der Erscheinungsform übernommen haben, um einfach in der Art des Kubismus zu malen. Genau das Gleiche gilt für die, die im Glauben, daß das moderne Leben konträr dem antiken sei, durch die neuen Erscheinungsformen verleitet, gedacht haben, daß die Kunst unserer Zeit anders geartete Gesetze nötig hätte. Warum? Etwa, weil das Automobil das Pferd ersetzt hat? Wenn die äußeren Formen des Lebens sich geändert haben, die großen Prinzipien, die es seit Ewigkeit regieren, bleiben, denn die sind unveränderlich. Und wenn es noch mehr Motore, Flugzeuge, Kanonen gibt, die alles bestimmenden Gesetze werden dieselben sein und diese Dinge ewig überlegen. Was man an der Lokomotive bewundern mag, sind nicht die tausend Reflexe ihrer Triebstangen, das Spiel von Schatten und Licht, sondern die Harmonie ihres Baues, ein Ergebnis der Anwendung der ewigen Prinzipien. Den Realisten der Moderne und des Akademismus fehlt das religiöse Bewußtsein. Das Schöne und das Heilige, was sie vor sich sehen, können sie weder entdecken, noch infolgedessen das wirkliche Wesen der Dinge enthüllen. Sie sind nur die Apostel der Wahrheit der Sinne.

Wie den Nachahmern des Kubismus, muß man in gleichem Maße den Doktrinären mißtrauen, die sich Kubisten nennen und die jeder Innerlichkeit beraubt den Beschauenden nur den trockenen und kalten Aufbau ihres Werkes zeigen. Es ist weiter oben gesagt worden, daß das Schaffen des Menschen daran gemessen wird, in welchem Maße es von Menschlichkeit erfüllt ist, und hier kann gleich hinzugefügt werden, daß ein künstlerisch wertvolles Ergebnis nur aus unsichtbaren Mitteln entspringt.

Zusammengefaßt: Da die Kunst ein Schaffens- und Nachahmungsbedürfnis ist, so erheben sich die Kubisten über die Sinnlichkeit, die aus dem sonderbaren Anblick irgendeines Naturschauspiels entstanden ist, schälen aus der flüchtigen Erscheinung das Konstante und Absolute heraus und konstruieren mit Hilfe dieser Elemente eine Realität von gleichem Werte wie die der Außenwelt, folglich geben sie durch ihr inneres Erlebnis ihrem Werk das Leben.

Oft ist nach dem Ursprung des Wortes Kubismus gefragt worden. Es datiert seit 1908 und wurde zum erstenmal in der Jury des „Salon des Indépendants" ausgesprochen. Im Augenblick, als ein Gemälde von Braque gezeigt wurde, rief jemand aus der Jury: „Encore des cubes, assez, de Cubisme". Das Wort, von einem Journalisten aufgegriffen, gefiel und setzte sich durch, verbreitet durch Guillaume Apollinaire und wie man sagt Henri Matisse. Aber den Schöpfer des Wortes kennt man nicht. In Wirklichkeit erscheint der „kubistische" Ausdruck schon 1905—07 in den Bildern von Georges Braque mit einem deutlichen Einfluß Cézannes und denen Pablo Picassos mit einem sehr kenntlichen Einfluß der Negerkunst. Parallel diesem Kubismus entwickelt sich der Auguste Herbins, Fernand Légers, Jean Metzingers und folgend von Juan Gris und des Bildhauers Henri Laurens, Künstlern, die ihre ganze starke Persönlichkeit den allgemeinen Gedanken geweiht haben. Endlich noch Gino Severini, dem das Schicksal ein besseres Los vorbehalten hatte und der seit einigen Jahren den Futurismus aufgab, um sich wieder dem Kubismus zu verbinden, dem er seinen ganzen Fähigkeiten nach angehören mußte.



Lyonel Feininger. Hansaflotte. Holzschnitt.



Lyonel Feininger. Benz VI.



Albert Gleizes. Landſchaft bei Paris.



Leopold Survage. Stadt.



Robert Delaunay. L'Equippe du Cardiff.

Die neue Religion der künstlerischen Jugend

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln *Von PAUL ERICH KÜPPERS †*

Vorbemerkung des Herausgebers: Dieser Beitrag wurde dem Buche des Verfassers „Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit", Leipzig 1920, entnommen, das als Ausdruck einer Sehnsucht zugleich erschütterndes Bekenntnis eines Frühverstorbenen geworden ist, der wohl verdient, nicht vergessen zu werden.

Als die Jugend aufbrach, dem neuen Glauben Monumente zu bauen, hatte sie mit sicherem Gefühl erkannt, daß „alle Ausdruckskraft der einzelnen Seele, die ihre Welt gestalten will, im begreifenden Erlebnis der Tiefe und der Entfernung liegt, daß der Raum, in all den verschiedenen Arten, in denen er sich für das einzelne Selbst verwirklicht, über die einander ganz zu verständigen eine ewige Unmöglichkeit ist, Zeichen und Ausdruck des Lebens selbst sei, das ursprünglichste und mächtigste seiner Symbole". Mit einer Energie ohnegleichen, mit dem Ernst des Forschers und der Glut des Hingerissenen hatten die Künstler das Problem des Raumes und des Formaufbaues angepackt, von allen Seiten betastet und durchleuchtet und es bald in der musikalischen Kontrapunktik abstrakter Einheiten, bald in der monumentalen Architektur vereinfachter Dingformen ausgebreitet und abgewandelt. Noch war die Aufgabe zu neu und zu schwer, als daß sie von vornherein mit einer zweiten — dem Problem der Farbe — hätte verquickt und kompliziert werden können, und in der Tat bemerken wir, daß die Farbe kaum einmal ernstlich in den Bereich unserer Untersuchung gezogen wurde. Wir wiesen darauf hin, daß die Palette eines Picasso oder Braque sehr gedämpft und auf die wenigen Farben beschränkt blieb, die damals allein als unwirklich und unkörperlich angesprochen werden konnten. Wir erinnerten daran, daß Picasso selbst ein Manko darin sah, daß die Farbe an sich, als selbständiger Wert sich vorerst noch nicht seiner Raumgestaltung fügen wollte.

Je mehr das Weltgefühl den Bezirk von Natur und Wirklichkeit verließ, je inniger der Mensch nach Entscheidungen strebte, die jenseits der Materie lagen, um so radikaler mußte die Farbe aus ihrer Abhängigkeit von der sichtbaren Erscheinung erlöst und zu einem Instrument reinen Gefühlsausdrucks ausgebildet werden. Für die Künstler, die sich mit allen Kräften in ihre Geheimnisse versenkten, konnte nun wiederum die Raumgesetzlichkeit zunächst nur insofern in Betracht kommen, als sie sich in Farbbeziehungen übertragen ließ.

Matisse, der für die Eroberung der Farbenwelt Entscheidendes geleistet hat, konnte daher den Raum nur in der Fläche, in der Zweidimensionalität seiner farbenprächtigen Arabesken begreifen. Jawlensky, Kandinsky vor allem gingen weiter, schritten über die sinnliche Schönheit der Farbe hinweg und entdeckten in ihr die Akkorde der Qual, der Freude, der Erregung, der Resignation, verfeinerten sie zu immer ergreifenderen, immer überzeugenderen Klängen und steigerten sie zu einer Musik, die ebenso wie Picassos Raummusik ganz „absolut", ganz ohne gegenständliches Programm, Seelisches zum Klingen brachte.

Als Raum und Farbe getrennt voneinander bis auf ihre letzten Möglichkeiten hin untersucht worden waren, als sich aus ihnen eine Sprache gebildet hatte, in der die Seele ihren im Grunde unaussprechlichen Erlebnissen Ausdruck zu verleihen vermochte, als beide Probleme geklärt und schöpferisch durchforscht worden waren, da erst konnte an ihre Verschmelzung gedacht werden. In dieser Vereinigung kann man dann vielleicht die Versöhnung der beiden mystischen Strömungen des Logos und des Eros sehen, von denen wir eingangs sprachen.

Ekstatische Gefühle flackern in gewaltigen Farbenbränden auf, aber eine groß auf-

gereckte Gesetzlichkeit wächst von innen her wie ein starkes unzerstörbares Gebälk in die ruhelose Bewegtheit. Das Ich ergießt seine Sehnsucht und seine Leidenschaft, seine Qual und seine Lust in die Glut absoluter Farbe, aber unter den sprühenden Kadenzen, den verschweifenden, bald hell, bald dunkel tönenden Akkorden klingt der gewaltige Cantus firmus auf, der von Pol zu Pol und von Stern zu Stern das All durchdröhnt: O Ewigkeit, du Donnerwort!

Robert Delaunay hat als einer der ersten die Synthese der beiden Ausdruckswelten versucht. Ihm wurde der Eiffelturm zum Symbol seines eigenen Strebens: Aus dem quirlenden Leben der Stadt, aus Ruß und Rauch, aus aller Dumpfheit und Enge ein unendliches Streben hinauf und hinweg, fort aus der Geducktheit der höllischen Steinwüsten, darin die Menschen zusammengepfergt, zerrissen, gejagt, nach dem Takt der Maschinen wie groteske Marionetten wirken und handeln. Traum aus Metall und Gesetz, aus Stoff und Geist! Nur Gelenke und Traversen, Rippen und Achsen, reines Gerüst, immer höher gereckt, immer unwirklicher emporgewippt, Wahrzeichen menschlicher Sehnsucht.

In den Eiffelturmbildern des Künstlers ist die Farbe noch zurückhaltend, in andern aber blüht sie zu tropischen Leuchten auf. Da hat er es verstanden, das Erlebnis unendlichen Raumes mit dem Erlebnis der Farbe in Einklang zu bringen. Das Gestreck und Gestrebe raumbildender Ordnung verklären die lichten, gesteigerten Farben, die kühle Logik der Konstruktion umfluten Ströme feurigen Überschwangs.

Die heiteren Farben des Rheinländers Macke, der Delaunay in Freundschaft verbunden, schießen manchmal aus beschwingtem Verfließen zu kristallischer Schichtung zusammen. Seehaus, der allzu früh Dahingeschiedene, einte Grüblerisches und frohes Genießen in schönen Tafeln, da durch den festlichen Glanz irdischer Wonnen die ernste Erkenntnis jenseitiger Gesetzmäßigkeit hindurchschimmert.

Ein feines Klingen und Singen aus Linien und Farben kichert wie Kammermusik ganz rokokofein aus den kleinen zärtlichen Blättern Paul Klees. Mit krausen kitzelnden Strichen und Strichelchen, mit verwolkenden Farben werden Mären und Wunder erzählt von Mond und Sternen und allerlei seltsamem Gewese. Doch da wachsen aus zittrigem traumhaften Ungefähr geheimnisvolle Räume heraus, ein Haus zuerst, ein Fenster vielleicht — nun geht es in die Tiefe, kristallisiert sich zu gegliedeter Festigkeit, neue Welten tun sich auf, von gespenstischem Leben erfüllt, in die Sphären gewölbt, unendlich und fern... Franz Marc bändigte seine Farben, die wie durchsonnte Domfenster strahlen und scheinen, zu großen beruhigten Flächen, zwang sie in strenge Rhythmen von klassischer Schönheit, zauberhafte Räume tun sich auf, darin Tiere in göttlicher Einsamkeit ruhen. Das Animalische — liebend verklärt — ist zu einfachsten, endgültigen Formen geballt. So steigt aus tausend Einzelgeschöpfen gleichsam die Essenz, das Wesenhafte, die Idee — der Künstler fühlt nach eigenen Worten „im Weltbild die mystisch innerliche Konstruktion".

Was bei Marc schön, gesättigt von Harmonie, bewundernswürdig ausgewogen ist, das wird unheimlich, rätselvoll und dämonisch bei Marc Chagall. Ihm, dem Russen, ist die ungeheuerlichste Verschmelzung der beiden Ausdruckstendenzen gelungen. Vielleicht gehört die Spannweite einer slavischen Seele dazu, um das Irdische bis in die grausigsten Fegefeuer des Eros und das Himmlische bis in die klarsten Höhen des Logos mit gleicher Intensität zu erleben. Hier ist Herz und Hirn, Fleisch und Geist, Tierisches und Göttliches, hier ist Gut und Böse wie Nähe und Ferne mystisch vermählt: In den Farben fiebern die rasenden Leidenschaften des Blutes, da funkelt Wollust, glimmt Wahnsinn, da phosphoresziert Verwesung und Tod. Aber ein titanischer Wille greift ein, baut, bildet, schmiedet Glied an Glied, daß die Dinge ächzen unter dem eisernen Griff. Eine Architektonik steigt auf, ordnet, klärt, sichert und zwingt in Gesetze — „hinter der mystischen Dämmerung des Gefühls, die trächtig von Blitzen, wetterleuchtet die Klarheit des Geistes. Wie bei Dostojewski führt in jedem Werk ein



Franz Marc †. Der Tiger.



Marie Laurencin. Die jungen Damen.



Franzis Picabia. Udnie (danse).



Paul Klee. Haus und Mond.

Schacht hinab in die dämoniſchen Abgründe des Irdiſchen, jeder Aufſtieg ins Geiſtige aber rührt mit ſeiner Schwinge an Gottes Antlitz."

Immer wieder haben die Künſtler um die Vereinigung der beiden Geſtaltungswelten gerungen. Schmidt-Rottluff hat ſie ſich auf ſeine Weiſe erobert, im Lebenswerk der meiſten ernſten Maler unſerer Zeit hat dieſer Kampf Spuren hinterlaſſen.

Wo das religiöſe Erleben fehlt, wo das Ichgefühl der überperſönlichen Geſetzmäßigkeit trotzt, werden Symbole der Unendlichkeit nicht zu erreichen ſein. Der Künſtler wird die Geſtaltungsprinzipien des Kubismus zur Rhythmiſierung und Feſtigung ſeiner farbigen Bildelemente benutzen und auf ſolche Weiſe ſeinen Werken zum mindeſten die Sicherheit des Geordneten geben. Indeſſen bleibt ſolche Ordnung, da das tiefe Erlebnis fehlt, an der Oberfläche und wirkt ſchematiſch und ornamental wie die Disziplin der Neoimpreſſioniſten. Solche Werke begegnen uns heute auf Schritt uud Tritt. Vielleicht gerät auch die äußerlich erkaufte Ordnung wieder ins Wanken, bevor ſie noch recht Form wurde. Das Turbulente, Entwurzelte, Vulkaniſche des erregten Ich reißt das Gebäude, das ſich bilden wollte, wieder zuſammen. Das Gefühl triumphiert hemmungslos über den Geiſt, der Ausgleich iſt geſtört, Eros beſiegt Logos und das Werk ſpiegelt den Zwieſpalt deutlich wieder, wie Picabias „Tanz", wo die raumbildenden Elemente im Strudel der Erregung wie losgeriſſen herumſchwimmen. Hier könnte der Einwand laut werden, eine Verſchmelzung der beiden geſchilderten Ausdruckswelten des Eros und des Logos, der Farbe und des Raumes ſei prinzipiell ausgeſchloſſen, und der einzige, der ſchließlich ſo etwas wie eine Syntheſe gefunden habe, Chagall, ſei eine Ausnahme und rechne überdies nicht zum Kubismus, ſondern zum Expreſſionismus.



Edwin Scharff. Zeichnung.

Wir kümmern uns hier nicht um die aberwitzigen Abſtempelungen und Aufteilungen der Künſtler nach „Richtungen". Auch nicht um Schlagworte, denen jede Schöpferkraft ſpottet. Man wird bemerkt haben, daß wir ſelbſt das Wort Kubismus in unſern Auseinanderſetzungen nur äußerſt ſparſam benutzten. Für uns handelt es ſich nicht um ein Dogma, ſondern um ein ganz umfaſſendes Formproblem, nicht um eine Richtung, ſondern um eine beſondere Art geiſtiger Auseinanderſetzung des Menſchen mit der Welt. Wir gebrauchen das Wort — das ſeine Entſtehung dem Zufall verdankt — nicht als marktſchreieriſche Etikettierung, ſondern ganz allgemein als Bezeichnung einer Kunſt, die vom Irdiſchen und Einmaligen ins Überirdiſche und Allgemeine ſtrebt, und dieſes ſehnſuchtsvolle Streben in der Einheit des Räumlichen geſtaltet. So weit gefaßt iſt der Begriff des Kubismus durchaus nicht an Erſcheinungen unſerer heutigen Zeit gebunden, wenngleich er für dieſe zum Schickſal geworden iſt. Er will ſo verſtanden ſein, daß man die Kunſt der Ägypter wie die der Neger, die Werke eines Giotto, eines Caſtagno und Signorelli in gleicher Weiſe kubiſtiſch nennen darf wie ein Bild von Marées oder Picaſſo. —

Auf die Plastik, auf die Architektur angewandt bezeichnet Kubismus den Willen, von der Arabeske, von der bewegten Oberfläche, vom Rausch der Fassaden zu großen Formen zu gelangen. Die Phantasie soll Räume türmen, Blöcke zum Leben erwecken, anstatt sich in malerischen Silhouetten und wuchernden Schmuck zu verschwärmen.

Raumwerdung und Zwang zur reinen, kristallischen Form heißt in der Plastik die höchste Forderung. Wie im Bilde die persönliche Pinselhandschrift gelöscht, so ist hier an die Stelle des gekneteten, vom Druck der Fingerspitzen gebuckelten Oberfläche die nackte glatte Begrenzung des Raumes getreten. Nichts darf mehr dem Ungefähr überlassen, nichts unklar, verschwommen und vieldeutig sein — hier muß die Plastik den Mantel der Malerischen endgültig ablegen: Bildwerke schaffen heißt nicht mehr aus weichem Ton Gefühlen zerbrechliche Körper kneten, — bilden heißt: in einfachen klaren Raumformen empfinden und denken, aus hartem Block mit wenigen kühnen Schlägen den verborgenen Ausdruck heraussprengen. Je fester und klarer, je zusammengepreßter die Form ist, um so mehr wird sie als Kristallisierung des von allen Seiten heranbrandenden Gesamtraumes empfunden werden — sagte Hoetger einmal — je geschlossener und eindeutiger der Block, um so intensiver das Gefühl der unendlichen Einheit und Weite des Raumes.

Darum bleiben die Gestalten der neuen Bildhauer noch dem Block verhaftet, ringen sich nur mühsam und gleichsam unter ungeheuerer Anstrengung aus ihm hervor — Würfel und Prisma, die elementarsten Formen des Räumlichen bleiben stets als Urgrund der Schöpfung fühlbar. Für alles Unwesentliche und Zufällige ist in solcher Kunst kein Raum, alles ist groß gesehen, notwendig, von geheimen Geometrien geordnet und von dem Willen beseelt, der Hinfälligkeit der Erscheinung Denkmale des Ewigen und Dauernden entgegenzustellen, wie das Archipenko in manch großartigem Werk getan.

Nur wenige Künstler haben wir im Verlauf unserer Arbeit genannt, selten haben wir uns bei dem einzelnen Werk aufgehalten, denn wir wollten weder eine Geschichte des Kubismus schreiben, noch auch die verwirrende Fülle all der Künstler ausbreiten, die — ergriffen von der neuen Religiosität — ihrem Glauben Sinnbilder von unterschiedlicher Größe und Bedeutung errichten.

Dies war unser Wunsch: ein Gestaltungsprinzip, das von geistigen Strömungen gespeist, immer weiter um sich greift, immer neue Jünger beruft, als Ausdruck bestimmter menschlicher Sehnsüchte und Hoffnungen zu deuten und es damit aus der Verklammerung zahlloser Vorurteile zu befreien.

Wer an diese neue Religiosität nicht glaubt, dem wird der tiefe Sinn dieser künstlerischen Bewegung auf immer verborgen bleiben. Was kann ein Ungläubiger über das Gebet des Gläubigen sagen! Die heute das Ende des Expressionismus predigen, erbringen nur den Beweis, daß eine theoretische Konstruktion, ein oft mißbrauchtes Schlagwort zu eng geworden ist, um die Fülle der künstlerischen Phänomene zu fassen. Gut denn, lassen wir dieses Wort fallen, aber versteigen wir uns nicht zu der Anmaßung, als sei damit über Wert und Unwert der neuen Kunst etwas ausgesagt. Auch Gotik, Renaissance und Barock haben historisch betrachtet ein Ende gehabt, denn solange Menschen leben, solange wird ihr Verhältnis zu Natur, Kosmos und Gott Spannungsveränderungen unterworfen sein, die in der Kunst sichtbare Zeichen zurücklassen. Blicken wir auf das Kunstgut, das vergangene Zeiten und gestorbene Generationen hinterließen, so wird uns heute manches in seinen tiefsten Absichten unbegreiflich erscheinen. Vieles werden wir als wesensverwandt begeistert in uns aufnehmen, anderes wird uns Bewunderung abnötigen, ohne uns sonderlich zu erregen. Alle Werke aber, von Schöpferkraft aus Inbrunst und Gläubigkeit aufgebaut, werden uns wertvoll sein als Dokumente, in denen die Menschheit von ihrem Ringen um das Höchste und Letzte erschütternde Kunde gibt.

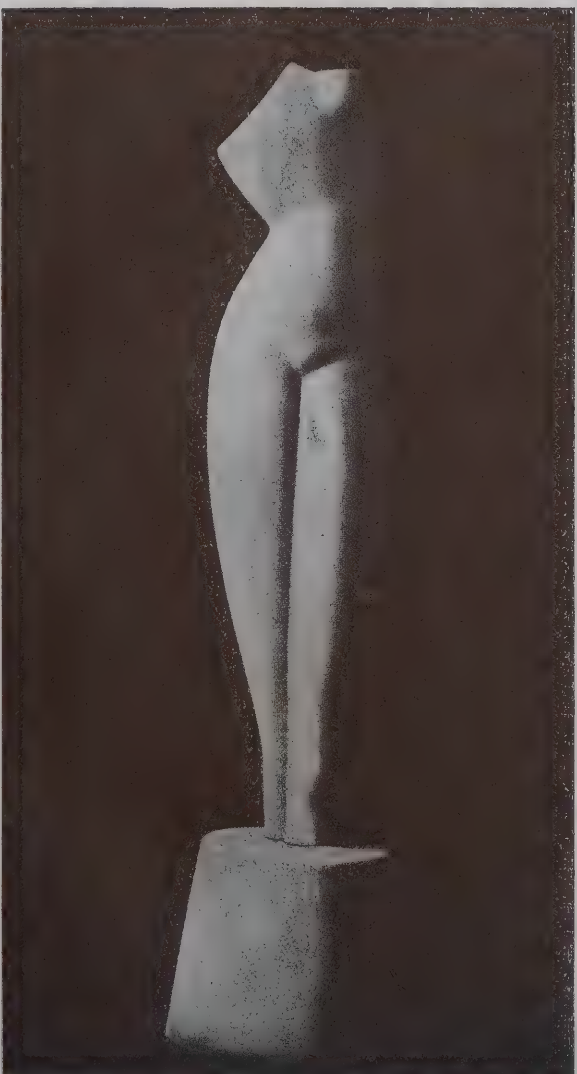
Wenn einst die Zeit über die Taten unserer heutigen Jugend hinweggeschritten ist — ihre Arbeit wird nicht vergebens, ihre Werke nicht umsonst gewesen sein. Ein Wort



Edwin Scharff.
Großer schreitender Mann.



Ernesto de Fiori.
Ursula.



Alexander Archipenko. Torso.



Alexander Archipenko. Statuette.

Rudolph Borchardts gilt auch für sie: „Gewißlich sind sie nicht von gleichmäßigem Range. Aber sie sind völlig unzerstörbar, und wenn ihre äußere Geltung allenfalls dem Schicksal unterliegt, wenn, in irgendeiner Zukunft ein fremder Strudel sie eingeschlungen zu haben scheint, so rettet der Volksgeist sie in seine Tiefen und wahrt sie bis ihre Stunde kommt, nicht den Körper aber den Charakter, nicht als Form aber unsterblich als Tendenz."

Wie wir heute die Werke vergangener Zeiten mit heiliger Scheu und frommer Demut betrachten, so werden kommende Generationen auch vor den Werken unseres Glaubens verweilen, denn auch sie sind Meilensteine am Wege zu Gott.



Lyonel Feininger. Holzschnitt.

IV.



WALTER TEUTSCH. „Schäferszene." Holzschnitt.

Die Graphik des Jahrbuches

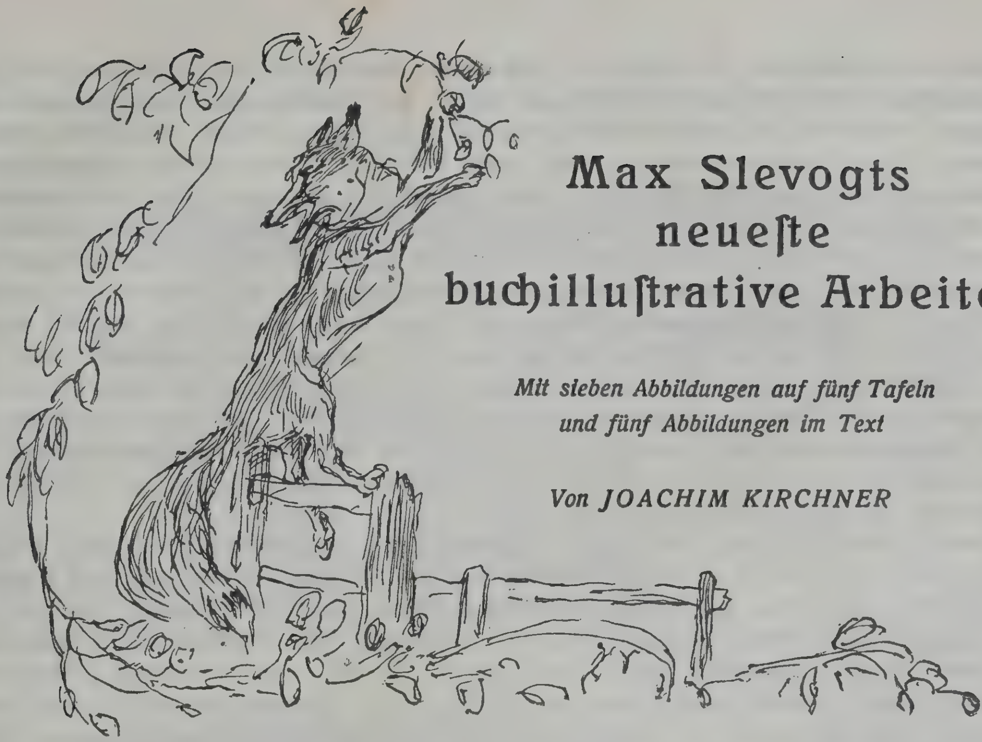
Groß iſt die Welt. Die Erde iſt klein. Aber Europa macht ſie nicht aus Deutſchland iſt wie ein Feuerberg und Frankreich ein apolliniſcher Hügel. — Wir wollen einen bunten Garten überſchauen. Weſteuropäiſche Graphik? Laßt uns beſcheiden ſein.

Der Menſch ſchaut rückwärts. Er muß. Das Vorwärts iſt ihm verſchloſſen. Die Gegenwart iſt ſein Leben. Die Zeiten haben den Lauf eines ſchlingernden Seils: Tal — Höhe — Tal. Die Konſtellation der Graphik von heute iſt kulminierend. Beſtimmt nicht vergleichbar der Schwingung um 1600, parallel der um 1500, von ähnlichem Elan wie um Rembrandt, gleich techniſch intereſſiert wie das Achtzehnte. Ein ungeheuer Vielfaches wuchert um uns und manche Zauberblüte im Wirrſal der Dſchungel bleibt uns verborgen. Eine Auswahl, reichlich drei Dutzend, wollen in dieſem Buch das Ausmaß der Strebungen aufzeigen. Es iſt nicht unbezeichnend für den Univerſalismus unſerer Tage, daß dieſes Ausmaß ſelbſt in einer Perſon beobachtbar iſt: Picaſſo. Aber des Menſchen Intenſität reicht nicht aus, die Pole der Welt zugleich zu umſpannen. Darum wäre ein Urteil, auf Picaſſos Werk allein aufgebaut, ein Unrecht an uns ſelbſt. Die Ausſchläge ſind auf der ganzen Linie bedeutender. Ein neuer, und wohl darum ſogleich von ſolcher Höhe, iſt der nach dem „Abſtrakten". Das Wort kann irreführen. „Zertrümmerung der Form" iſt nur eine Phaſe dieſes Wollens. Das Ziel iſt Sichtbarmachung des Nichts kraft einer unbegrenzten P h a n t a ſ i e. Wahrlich eine Aufgabe für Genies. Molzahn fand Löſungen und Kandinſky andere. Sie gelten beide. Sind Sphärenmuſik. Für Molzahn gehört in dieſe Harmonie auch der flatternde Wimpel und das rollende Rad, das Surren des Pfeils und der Wirbel des Dampfes. Vom Irdiſchen taſtet er fort ins Überirdiſche. Wer will leugnen, daß dieſer Weg uns der natürliche ſei? Jedenfalls bedeutet der kühne Vorſtoß auf ihm im Bereiche der Kunſt eine Verbreiterung ihrer Baſis, eine Tat. Taten ſind Energien. Energien wirken. Und ſo iſt eine Härte des Bemühens in der Kunſt unſerer Tage, die ihresgleichen ſucht. Die Graphik läßt das am eheſten erkennen, in jedem Sinn. Man darf ruhig alte Begriffe, ſoweit ſie geprägt ſind, gebrauchen, den Umkreis anzudeuten. Ihre Umwertung zum lebendigen Neuen wird deutlich, wenn man ihnen die neuen Namen verknüpft. Es iſt durchaus kennzeichnend für die augenblickliche geiſtige Situation der weſtlichen „Kulturwelt", was alles im Spiel iſt. „Idylliker": Seewald, Teutſch, Zähringer, Hermine David „Kosmiker": Molzahn, Kandinſky. „Nazarener": Derain, Gris — Picaſſo, Coubine. „Impreſſioniſten": Slevogt, Corinth uſw. „Sozialiſten": Voll, Dix, Janſen, Beckmann,

Segall. Idealismus, Realismus, Romantizismus, Satire, Groteske und Mystizismus sind weitere Klänge. Ein Coubine liebt die „primitiven“ Gotiker ebenso wie ein Schmidt-Rottluff die „wirklichen Primitiven“. Grenzenlos ist der Pantheïsmus fast aller Beteiligten. Und der Zug der Zeit ist so stark, daß er Talente von Kraft aus dem alten Sattel hebt (Hoetger).

Noch einmal sei es gesagt: die angewandten Begriffe sind nur als Stichworte zu verstehen. Übergänge knüpfen erst den bunten Teppich und mancher steht — das wurde schon bei Picasso berührt — in zwei oder mehr Lagern. Die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte, nach denen sich diese Lager orientieren, ist aus dem Vorangegangenen ebenso leicht ersichtlich als aufschlußreich. „Alles fließt.“ Die heterogensten Dinge suchen Brücken zueinander. Da ist Bewegung. Bewegung ist Leben. Also: laßt uns lebendig sein bis ins Alter!

Die Vögel sind entflogen / die Apostel gewandert
hin ist hin / grün ist die Linde
(Goslarer Spruch)



Max Slevogts neueste buchillustrative Arbeiten

Mit sieben Abbildungen auf fünf Tafeln und fünf Abbildungen im Text

Von *JOACHIM KIRCHNER*

I.

Der kritische Kunstchronist, der ohne kunstpolitische Voreingenommenheit die buchillustrativen Arbeiten des Jahres 1922 Revue passieren läßt, wird selbst auf die Gefahr hin, als unmodern verschrieen zu werden, den illustrativen Graphiken von Max Slevogt die Palme reichen. Als Graphiker haben sich auch andere, und darunter gerade jüngere Künstler, als starke Talente bewiesen — allein Graphiker und Buchillustrator sind immer, wenn auch nicht wesensfremde, so doch wesentlich differenzierte Gebiete. Das will heißen: man kann ein guter Graphiker sein, ohne dabei die Fähigkeit zum Buchillustrator zu besitzen, eine Tatsache, der das moderne Verlagswesen leider nur zu wenig Rechnung trägt. Denn sonst würden wir es nicht erleben, was wir heutzutage leider immer wieder erleben müssen, daß man bekannte Künstler für buchillustrative Arbeiten verpflichtet, die mit den Aufgaben der illustrativen Graphik keine nähere Fühlung haben. Man glaubt da seine Schuldigkeit getan zu haben, wenn man dem Künstler eine Anzahl von Radierungen oder Lithographien in Auftrag gibt und ist befriedigt, wenn diese an sich vielleicht sehr guten Graphiken auf besonderen Blättern oder in Form von ganzseitigen Illustrationen auf das Buch verteilt werden. Bestenfalls nimmt man bei der Wahl der Type auf den Zeichenstil oder die besondere Technik des Illustrators Rücksicht. Das ist gewöhnlich alles. Daß auf diese Weise wohl Bücher mit Illustrationen, aber niemals illustrierte Bücher entstehen, bedenkt man nicht. Was es heißt, ein illustriertes Buch zu schaffen, das heißt ein Kunstwerk, wo der Geist des Buchinhaltes mit dem Geist der Illustration zu einer Einheit zusammengeschweißt erscheint, das hat Adolf von Menzel in seinen Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen bewiesen. Dies überaus geistreiche, viel bewunderte Werk, in dem sich der Illustrator bis in die letzte Vignette, in die letzte Initiale hinein intuitiv der Gesamtidee anpaßt, ist jahrzehntelang ohne kongeniale Nachfolge geblieben. Erst in Slevogt erstand ein dem Menzelschen Vorbilde verwandter Künstlertyp, dem das Bücherillustrieren Sache des Blutes und eigenste Herzensangelegenheit wurde.

Slevogt ging, wie jeder idealistisch gesinnte, das heißt nicht rein merkantilistisch eingestellte Künstler von dem Gedanken aus, durch seine Illustrationen weite Kreise des

Volkes zu interessieren. Er wollte im berechtigten Bewußtsein seiner Könnerschaft das in Deutschland völlig verflachte Kunstniveau heben. Der traditionellen Gleichgültigkeit des Bürgers in Sachen des künstlerischen Geschmacks galt seine Attacke. Man sollte seinen eigenen Augen vertrauen lernen, nicht durch die Brille der zünftigen akademischen Zeichenkunst oder gar mit der Voreingenommenheit für das griechische Schönheitsideal die Dinge sehen. In diesem Sinne entstand der „Achill", der „Lederstrumpf", „Ali Baba", Werke, die vor etwa fünfzehn Jahren für wenig Geld feil geboten wurden und nur sehr langsam beim Publikum die gebührende Beachtung fanden. Und noch heutzutage, wo Slevogt längst zur Berühmtheit gelangt ist, findet beispielsweise der „Achill" immer noch Tadler, die es gar nicht zu fassen vermögen, warum eine griechische Sage des 12. vorchristlichen Jahrhunderts nicht im Geiste und Stil des Phidias von einem modernen Künstler des 20. Jahrhunderts interpretiert wird. Wie unsinnig eine solche Forderung ist, läßt sich daraus ermessen, daß man zum Beispiel bei Rubens' griechisch-mythologischen Darstellungen niemals ein gleiches Verlangen geäußert hat, sondern das Barock des vlämischen Malers unbeanstandet ließ.

Genug! Slevogt drang mit seiner Geschmack und Qualitätssinn fördernden Absicht nicht durch. Selbst der Plan, durch volkstümliche Illustrationen zu Tierfabeln und Märchen sich der Kinderwelt zu nähern (die Heftchen kosteten ganze 25 Pfennige), scheiterte an der Indolenz der Lehrerschaft, die dies Werk unterstützen sollte. Es blieb also dem Künstler nur der Kreis der Sammler übrig, eine Tatsache, die mit allem Nachdruck festgenagelt werden muß. Keinem lag es ferner als Slevogt, sein ihm von Gott verliehenes Talent einseitig zum Nutzen einiger weniger oder gar zu eigenem Vorteil auszubeuten. Aber wo gilt der Prophet in seinem Heimatlande?

Es ist stets in der Kunst so gewesen: Man pflegt sich erst dann für ein Talent einzusetzen, wenn es sich durchgesetzt hat. So ist es auch Slevogt ergangen. Das Interesse, das erst eine kleine, dann eine stets wachsende Zahl von Bewunderern an seinen graphischen Arbeiten nahm, hat sich nunmehr weiteren Kreisen mitgeteilt, die dem guten Klange des Namens vertrauend, unbesehen alles kaufen, was sie von dem Künstler ergattern können. „Die Spekulation deckt sich ein" würde man an der Börse sagen, und der Vergleich ist insofern nicht unzutreffend, weil die neureichen Kunstfreunde weniger aus Freude am Kunstwerk kaufen, als in der realen Absicht, einen festen Wert in der Hand zu haben. Diese Spezies von Sammlern hat am „Steigen" des Kunstwertes ohne Frage mehr Freude als der Künstler jemals in dieser Beziehung empfinden könnte.

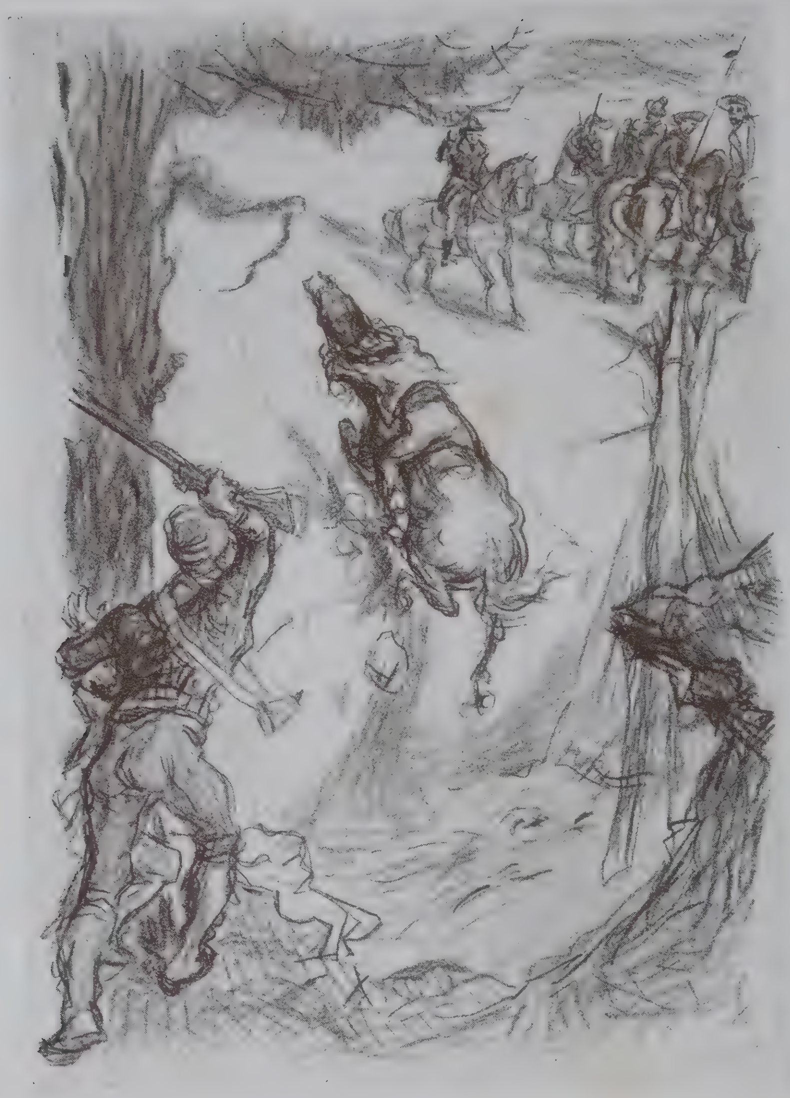
Diese Prolegomena, die ich als Chronist der Slevogtschen Buchgraphik notgedrungen voranschicke, könnten — ich gebe es zu — vielleicht auch auf das künstlerische Schaffen anderer Graphiker Anwendung finden. Sie scheinen mir aber an dieser Stelle besonders angebracht, da sich uns in Slevogt ein Talent offenbart, das wie kein anderes berufen wäre, mit seiner Kunst auf die weitesten Kreise seines Volkes einzuwirken. Denn er ist ein durchaus leicht verständlicher Künstler; hinsichtlich seiner Phantasiebegabung, seines Gefühlslebens und seiner im zeichnerischen Ausdruck zur Schau getragenen optischen Einstellung offenbart er sich als Hüter und Fortsetzer einer guten Tradition. Wie kaum ein anderer ist er berufen, den Besten seines Volkes, denen die Liebe zur Kunst als nie erlöschendes Feuer in der Seele brennt, aus dem überreichen Füllhorn seiner Begabung Stunden edlen Genusses und starken Erlebens zu bescheren — allein diese Besten, die die Slevogtsche Kunst zu würdigen verstehen, sind wohl in den seltensten Fällen in der Lage, diese teueren illustrierten Bücher zu erwerben.

II.

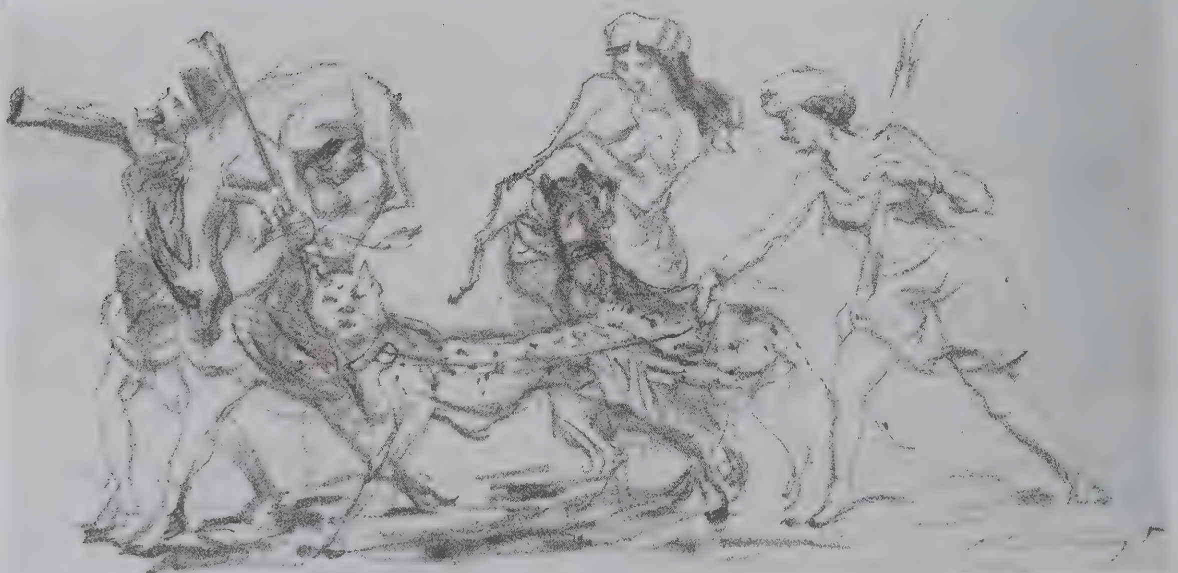
Unter den im Verlage von Bruno Cassirer-Berlin erschienenen Slevogt-Illustrationen nehmen „Die Inseln Wak-Wak", jene bezaubernde Erzählung aus „Tausend und eine Nacht" die erste Stellung ein. Slevogt ist als Illustrator der orientalischen Märchenwelt



Max Slevogt. Illustration aus den „Inseln Wak-Wak“. Lithographie.



Max Slevogt. Illustration aus Gabriel Ferrys „Waldläufer“.



Max Slevogt. Illustration aus den „Inseln Wak-Wak“. Lithographie.



längst bekannt. Im Jahre 1903 erschienen im gleichen Verlage seine Illustrationen zu „Ali Baba und die 40 Räuber", die als eine der reizvollsten Interpretationen morgenländischen Geistes durch die Hand eines deutschen Illustrators anzusprechen waren. Den gleichen entzückenden Duft orientalischer Phantastik strömen „Die Inseln Wak-Wak" aus, deren 54 Kreidelithographien mit zu dem Reifsten und Schönsten gehören, was aus Slevogts Hand hervorgegangen ist. Es ist der skizzierende Zeichenstil des naturbejahenden Impressionismus, der uns hier entgegentritt. Allein die Umwertung der Natur zu einer spielerischen Improvisation ist mit solcher Freiheit vollzogen, der Geist des arabeskenhaft Gelockerten hat sich allen Illustrationen mit solcher Anmut mitgeteilt, daß nirgends mehr die Erdennähe retardierend einwirkt. Die Illustration ist hier mehr als ein den Text erklärender Buchschmuck, sie klingt wie eine beglückende Melodie zu den Letternreihen des Textes, ihn bald traumhaft verklärend, bald ins Unwirkliche und Schwebende übersetzend. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Einfälle, über die Slevogts Phantasie gebietet, kommt immer wieder glücklich zur Geltung: die Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten, die vom rein Gegenständlichen fortführend sehr bald den Weg zum traumhaft Erlebten und darüber hinaus zum rankend Ornamentalen findet, offenbart sich überall von neuem mit überraschender Stärke. Nirgends hat sich Slevogt in seiner Gestaltungsfreiheit von den strengen Gesetzen eines buchtechnischen Regelzwanges einengen lassen, wie er heute noch vielfach nach englischem Vorbilde auf dem Gebiete der Buchkunst ausgeübt zu werden pflegt. Der Gestaltungswille des Künstlers hat überall das Primat, seinem feinsinnigen Einfühlungsvermögen ist es allein zu danken, daß die Freiheiten, die er sich gestattet, nirgends als buchkünstlerische Fehler empfunden werden, sondern als Vorzüge einer sehr persönlichen Buchkunst in Erscheinung treten. Hier denke ich an jene Fälle, wo die Lithographie über den Satzspiegel hinausragt, um die Seitenränder



in Beschlag zu nehmen, oder wenn umgekehrt Stellen einer Buchseite frei bleiben, die ein Doktrinär der Buchkunst vielleicht als Löcher im Satzbilde ansprechen würde. Der skizzierende Zeichenstil Slevogts macht alles leicht, beweglich, locker. Die an sich sehr schöne französische Renaissance-Antiqua des Textes steht mit den Illustrationen in keinem bindenden Zusammenhang, wie etwa eine gotische Type mit Holzschnittillustrationen auf einer ästhetischen Basis zu ruhen pflegt — nein, Text und Bild führen ein eigenes Leben, ohne jemals in Konflikte zu geraten. Nur da, wo die Illustration arabeskenhaft Verse des Textes umrahmt, hat Slevogt offenbar eine leichtere, zierlichere Type für notwendig erachtet; in diesem Falle ist Kursivschrift zur Anwendung gelangt, die sich der zarten Ornamentik der Umrahmung am besten einfügt.

Als eine weitere, ebenfalls im Cassirerschen Verlage erschienene Arbeit, die Slevogt mit 32 Federlithographien schmückte, sind „Die tapferen Zehntausend" zu nennen, ein Titel, hinter dem sich eine freie Nacherzählung von Xenophons Anabasis verbirgt. Die buntschillernde Historie, die von dem Feldzuge des jüngeren Kyros gegen den König Artaxerxes und von den berühmt gewordenen Irrfahrten der an dem Kriegszuge beteiligten griechischen Söldner handelt, war so recht ein Stoff nach dem Herzen des Künstlers. Orientalisches Fürstenleben, Kriegsfahrten und Kriegsbräuche, Abenteuer und blutige Kämpfe — all diese teils historischen, teils anekdotenhaften Dinge sind durch Slevogts Federlithographien lebendig gemacht. Auf den ersten Blick wird diese Arbeit freilich nicht so faszinierend auf den Beschauer wirken wie „Die Inseln Wak-Wak". Sie erfordert ein liebevolles Versenken in die Einzelheiten, die eine an Menzel gemahnende überströmende Erfindungsgabe und Gestaltungskraft bekunden. Das gilt im besonderen von den vignettenhaft verwendeten Lithographien zu Beginn und am Schlusse der Kapitel, die wie Auftakte oder Schlußakkorde den Text begleiten.

Diesen Stoffen, die Slevogts Illustratorentalent mit der ihm eigenen schöpferischen Begabung formte und in ihrem unendlich mannigfaltig schillernden Reiz vor uns aufbaute, reiht sich ein anderes großes illustratives Unternehmen des Künstlers an, 65 mittelst Offsetdruck reproduzierte schwarze Kreidezeichnungen zu Gabriel Ferrys „Waldläuferbuch", erschienen im Propyläen-Verlag zu Berlin. „Der Waldläufer", der um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch die deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Julius Hoffmann in weitestem Sinne populäre Bedeutung gewann, gehört zu den bekannten Abenteurergeschichten, wie sie unsere heranwachsende Jugend zu verschlingen pflegt. Für Slevogt, der mit seinem 1906 erschienenen „Lederstrumpf" bereits den exotischen Geist indianerhafter Romantik einmal künstlerisch gelöst hatte,



Max Slevogt. Lithographie aus der Mappe „Hektor".



Max Slevogt. Illustration aus Gabriel Ferrys „Waldläufer“.

bedeutete „Der Waldläufer“ die Anknüpfung an ein ihm längſt vertrautes reizvolles Thema. Verglichen mit den duftigen, arabeſkenhaften Zeichnungen zu den „Inſeln Wak-Wak“ iſt dem veränderten Stoffgebiete entſprechend der ornamentale Geiſt einer phantaſtiſchen Fabulierkunſt gewichen. Allerdings fehlt er nicht ganz; in den allerliebſten kleinen Zeichnungen zu den Kapitelanfängen und in den Vignetten kommt er immer wieder gelegentlich zum Durchbruch. Einen neuen weſentlichen Beſtandteil der Waldläuferzeichnungen — und auch dies iſt wiederum durch das Thema begründet — bildet die Landſchaft, die bald mit zarten Strichen hingehaucht einen ſanften Lyrismus bekundet, aber auch gelegentlich unter Weglaſſung von Einzelheiten mit wenigen kühnen Strichen nur das Groteske und Wilde des Landſchaftselementes betont. Es iſt überaus intereſſant zu beobachten, wie unendlich biegſam und vielſeitig Slevogt in der Bewältigung dieſer Probleme iſt, wie der Landſchaftscharakter je nach der Eigentümlichkeit der Handlung variiert, wie er, mit den Mitteln einer impreſſioniſtiſchen Zeichenkunſt hingeworfen, von lyriſcher Naturhaftigkeit in immer allgemeinere, exotiſch geſteigerte Formen übergeht. Über die Art wie die zahlloſen Kampf-, Jagd- und Reiterſzenen geiſtſprühend und temperamentvoll wiedergegeben ſind, braucht kein Wort verloren zu werden. Wer Slevogts graphiſches Oeuvre kennt, weiß, was er in dieſer Richtung erwarten darf.

Außer den eben erwähnten Publikationen in lithographiſcher Technik erſchien zu Anfang des Jahres 1922 im Verlage von Bruno Caſſirer in kleiner Auflage das Mappenwerk „Hektor“ mit 10 Kreidelithographien. Auch hier knüpft der Künſter an ein Thema an, mit dem er ſich bereits früher einmal beſchäftigt hatte, als im Verlage von A. Langen in München eine Folge von 15 Blättern zur „Ilias“ erſchien. Damals war Achilles der Mittelpunkt ſeiner Darſtellung, in dieſem Werke iſt es Hektor. Es ſind im weſentlichen Kampfſzenen, die den Anreiz zur künſtleriſchen Geſtaltung bilden, Kampfſzenen von der berauſchenden Wucht eines ins Übermenſchliche geſteigerten Heroentums. Wie im „Achill“ geht Slevogt der ſogenannten klaſſiſchen Linienführung, wie ſie für dies Thema ſo nahe liegt, bewußt aus dem Wege. Sein Zeichenſtil ſucht den eigentlichen Nerv der Heldenſage zu treffen, das Dämoniſche, Brutale, Fataliſtiſche, das den Kampfſchilderungen des Homeriſchen Epos zu Grunde liegt, und ſo baut ſich dies hohe Lied kriegeriſcher Tapferkeit in eigenartig grandioſen Akkorden vor uns auf. Es wäre zu wünſchen, daß der Künſtler, nachdem er den Geiſt der Iliasgeſänge ſo meiſterhaft interpretiert hat, ſich auch der Odyſſee zuwenden würde. Seine Erzählerfreude würde an dieſem unendlich mannigfaltigen Märchenſtoffe ein faſt unerſchöpflich reiches Arbeitsfeld finden.

III.

Bisher war von Slevogts Arbeiten in lithographiſcher Technik die Rede, nunmehr ſollen noch zwei Werke beſprochen werden, in denen der Holzſchnitt zur Anwendung kam. Zunächſt in den „Zeichnungen zu Kinderliedern, Tierfabeln und Märchen“. Von Slevogts Hand ſtammen die Federzeichnungen, die O. Bangemann mit bewunderungswürdig ſicherer Einfühlung in die Eigenart des Slevogtſchen Zeichenſtils vorzüglich in Originalgröße in Holz geſchnitten hat. Über den Vorzug der nachſchaffenden Arbeit des Holzſchneiders gegenüber jedem mechaniſchen Reproduktionsverfahren braucht man nicht zu ſtreiten. Der Vergleich zwiſchen einer Strichätzung und der ſubtilen Feinarbeit des Holzſchneiders belehrt uns, daß die ſtärkeren künſtleriſchen Wirkungsmöglichkeiten mit dem Holzſchnitt gegeben ſind, vorausgeſetzt, daß ein dem Künſtler kongenialer Xylograph ſich der mühevollen nachſchaffenden Arbeit unterzieht. Nur der Holzſchnitt bietet die Gewähr, daß alle Feinheiten der Originalzeichnung herausgeholt, die Eigenheiten der Handſchrift genau und richtig interpretiert werden, daß zum Beiſpiel da, wo der Strich der Federzeichnung ſich verdickt oder in zarten Linien abklingt, im Fakſimile des Holzſchnittes ein gleiches An- und Abſchwellen zu beobachten iſt. Eine ſolche,



künſtleriſch durchaus berechtigte Genauigkeit iſt durch eine photomechaniſche Reproduktion nicht zu erreichen.

Die Illuſtrationen der Kinderlieder, Tierfabeln und Märchen zeigen Slevogt in ſeiner glücklichen Fähigkeit, ſich dem Gedankenkreiſe unſerer Kleinen anzupaſſen. Retroſpektiv iſt die geiſtige Verbindung mit Ludwig Richter, Schwind und Spekter unmittelbar gegeben, gleichwohl bleibt Slevogt immer er ſelbſt, nirgends iſt er Imitator. Es iſt das bevorzugte Recht des Künſtlers, rückwärts gewandt ſich den Blick für das verlorene Paradies der Kindheit offen zu halten und ſelbſt als ein großes träumendes Kind mit den Erſcheinungen der Welt wie ein Kind zu ſpielen. Slevogt bedient ſich dieſes Rechtes mit jener entzückenden Buffonerie, die alles in der Schwebe läßt, die Naivität und parodierenden Humor auf das Anmutigſte verbindet. Märchenland und höhere Wirklichkeit verſchwimmen ineinander, ohne daß eine geiſtreichelnde Note in dies Kinderbuch hineingetragen wäre. Denn der Schwerpunkt liegt doch in jener entzückenden, ſchlichten Naivetät, in jener einzigartigen Einfühlung in die Gedankenwelt der Kinder, n dem Verſtändnis für die Phantaſie und Poeſie im Leben der Kleinen, die in dieſen Zeichnungen lebendig zu Tage tritt.

Künſtleriſch weit ſelbſtändiger als die fakſimilierende Arbeit Bangemanns iſt die Tätigkeit des Holzſchneiders Reinhold Hoberg zu werten, der an dem anderen Holzſchnittwerk dieſes Jahres, dem „Don Juan“, mitarbeitete. Für dieſes Buch, das im Verlage von F. Gurlitt erſchien, hat Slevogt die Zeichnungen in Gouachemalerei auf die unbearbeiteten Holzſtöcke gebracht, Hoberg hat ſie mit gutem Verſtändnis für den eigentümlich maleriſchen Stil der Vorlage in Tonſchnitt überſetzt. Zu dieſer umwertenden eigenſchöpferiſchen Arbeit, die hier dem Holzſchneider zufällt, ließe ſich am eheſten aus dem Gebiete der Muſik eine Parallele beibringen. Sie ſteht zu ihrer Vorlage etwa in dem gleichen Verhältnis wie ein Klavierauszug zur Orcheſterpartitur. Man muß ſich alſo darüber klar ſein, daß hier ein gut Teil künſtleriſcher Arbeit auf das Konto des Holzſchneiders zu ſetzen iſt. Immerhin bleibt genug übrig, was die Empfindung und den Geiſt Slevogts erkennen läßt. Slevogt greift mit dem „Don Juan“ ein Thema auf, das ihn als Maler bereits mehrfach beſchäftigt hat. Seine vor etwa 20 Jahren ent-

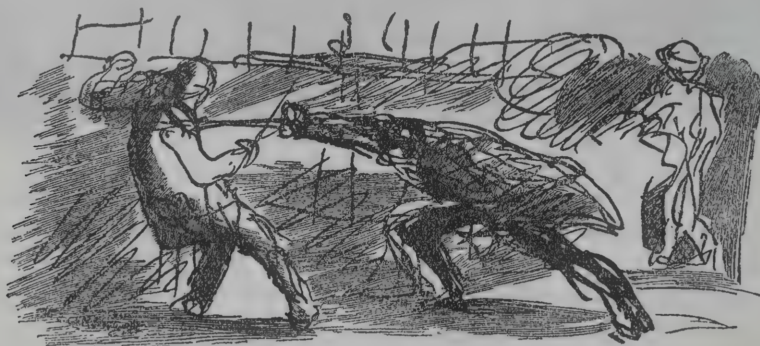


Max Slevogt.
Illuſtration aus Lorenzo da Pontes „Don Juan“.

standenen Don-Juan-Bilder, für die der berühmte Sänger d'Andrade das Modell abgab, gehören mit zu den eindrucksvollsten Bildnissen, die aus Slevogts Atelier hervorgegangen sind. Alles war da interessant, die malerische, fast aus dem Zufall geborene Komposition, die überaus geistvolle, rassige Pinselführung, die psychologische Durchdringung des Stoffes und nicht zuletzt das fabulierende Element, das immer wieder den geborenen Illustrator erkennen läßt. Diese erzählende Begabung kommt natürlich in dem neuen Holzschnittwerke besonders zu ihrem Rechte, ja, sie feiert förmlich Triumphe und offenbart das Slevogtsche Talent in seiner ganzen Vielseitigkeit und Anpassungsfähigkeit an den Stoff. Wo die Situation die plötzliche Geste des Augenblicks verlangt, oder wo das Durcheinander tumulthafter Szenen dargestellt ist, da ist der Strich impressionistisch locker, löst sich sozusagen in dem Eindruck des Durcheinanders der Masse auf, und dies Flüchtige, nach dem Hintergrunde immer mehr Verschwimmende, in Helligkeiten und Dunkelheiten flackernd Untertauchende ist auch von Hoberg ganz vorzüglich im Tonschnitt herausgeholt. Dem Charakter des Holzschnittes entsprechend sind im Vordergrunde die Gestalten meist mit starker Betonung der Silhouettenwirkung gegeben, die Linie hat oft eine brutale, zwingende Kraft und erhebt sich beispielsweise in den Schlußbildern, die die Erscheinungen des toten Komtur wiedergeben, zu einer schreckhaften monumentalen Größe. Das im Texte gegebene psychologische Moment, das nach einer gespensterhaft gesteigerten Note verlangt, findet hier in der kühnen, geballten Form der Umrißlinie den adäquaten Ausdruck.

Mit Einbeziehung dieser beiden Holzschnittwerke mag die Würdigung der Slevogtschen Buchgraphik ihren Abschluß finden. Es ist eine stattliche Reihe großer Werke, die jahrelanger, emsiger Arbeit ihre Entstehung verdankt und wohl mehr durch einen Zufall gerade im Verlaufe des letzten Jahres verlagsfertig geworden ist. Wie man hört, will Slevogt sich künftighin vorzugsweise illustrativen Arbeiten widmen. Es ist dies nun mal sein Lieblingsgebiet, das Feld, auf dem er zu Hause ist, und das ihm die stärkste Entfaltung seines eigentlichen Wesens gestattet. Eine solche Spezialisierung bedeutet vielleicht für kleinere Talente einen Verzicht; für Slevogt, der als Porträt- und Figurenmaler bereits die höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen gefunden hat, ist diese Selbstbeschränkung sicherlich nur ein Gewinn — ein Gewinn, den er als Künstler darin finden dürfte, daß er frei von allen Hemmungen nur noch das schafft, was ihm Freude macht, und woran er mit ganzem Herzen hängt. Er fühlt sich damit selbst belohnt und belohnt uns, wenn wir uns in stillen Abendstunden in die Wunder seiner phantasievollen Zeichnung versenken.

Textabbildungen. Auf den Seiten 267 und 271 sind Illustrationen aus den „Volksliedern, Tierfabeln und Märchen" wiedergegeben. Die Abbildung Seite 272 ist nach einer Lithographie aus den „Tapferen Zehntausend" reproduziert. Die übrigen Wiedergaben (Seite 276 und 278) sind Illustrationen aus Lorenzo da Pontes „Don Juan".

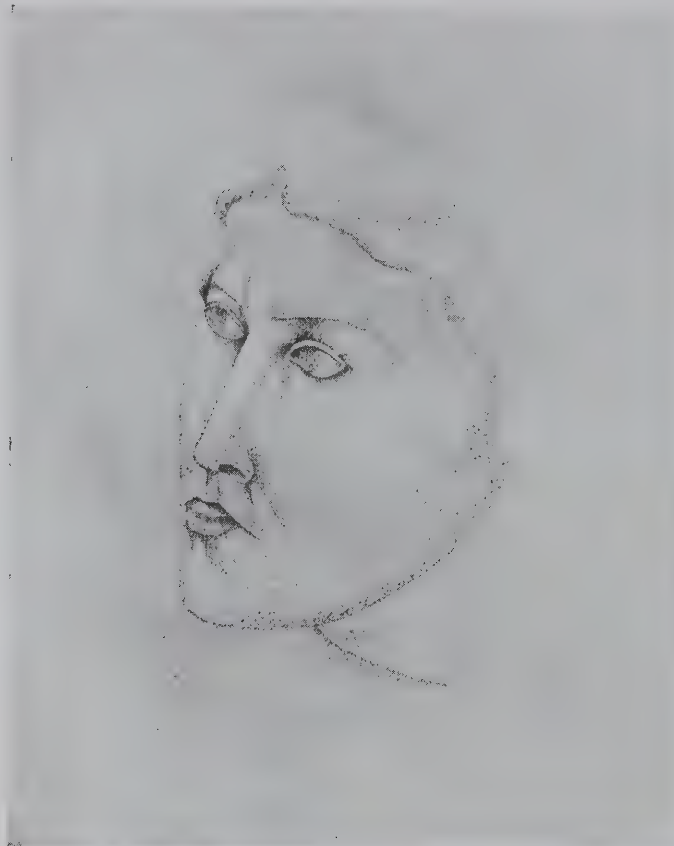




Max Slevogt. Aus dem Sindbad. Lithographie. Probedruck.



Max Slevogt. Aus dem Achill. Lithographie. Probedruck.



Derain. Frauenkopf. Lithographie.
Galerie Simon, Paris und Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin.



Vlaminck. Lithographie.
Galerie Simon, Paris und Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin.

Die moderne franzöſiſche Graphik

Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln und vier Textabbildungen *Von MAURICE RAYNAL*

Die Mehrzahl der beſten Graphiker unſerer Zeit zählt gleichzeitig zu den beſten Malern. Dieſes Symptom iſt von weiteſtem Intereſſe. In der Tat, betrachtet man, in welchem Maße die Maler dem Sinn für Geſetzmäßigkeit nachgebend, der die mannigfaltigen intellektuellen oder ſenſiblen Spekulationen unſerer Tage manifeſtiert, erfolgreich gegen die Tendenzen reagiert haben, welche die Ausführungsmittel eines Werkes zur eigentlichen Urſache haben, um dagegen das konſtruktive Bemühen einzuſetzen, die Wirkung des Werkes als Ganzes, die Garantie ſeiner Einheit ſowie ſeines Zeitbeſtehens zu erſtreben, ſo freut man ſich, die gleiche Abſicht in allen Verſuchen der heutigen Graphik offenbar zu ſehen, die lange genug als ein Gemiſch von Mitteln, Kunſtgriffen und rein techniſchen Verfahren angeſehen wurde.

Demnach haben die modernen Graphiker die anekdotiſchen und pſychologiſchen Vorwürfe aufgegeben, welche die Schulen ihrer Vorgänger inſpirierten, eines Zorn und die mitunter glücklichen Haſardſtücke ſeines Schwungs, die Abgeſchmacktheiten eines Whiſtler, ſelbſt Lautrec und ſeine Pſychologie, endlich auch die moraliſierende Abſicht eines Rops. Sie ſind zu einer Strenge zurückgekehrt, zu einer Entwicklung der Kompoſition, zu plaſtiſcher Sorgfalt, einer Jugendfriſche der Einbildungskraft, die zuletzt die Verſuche der Feudi, Opitz, Corot, Meryon, Piſſarro, Liebermann und die der großen Alten wie Dürer, Baldung, Aldegrever, Baldini, Jean Gourmont, Hollar, Lazinger und Schütz belebte.

Die führenden Originalgraphiker, welche ich behandeln will, haben nicht eher ſchulmäßig begonnen die graphiſchen Verfahren zu erlernen, bevor ſie nicht ihren erſten Stich geritzt hatten. Man fühlt im Gegenteil, daß es die Folge des langen Umhertaſtens iſt, das ihr ſenſibles Bewußtſein aufklärt, wenn ich ſagen kann, daß es ihnen gelungen iſt, die Geſetze der Graviertechnik ihrer künſtleriſchen Senſibilität zu unterwerfen Sie ſind alſo weder Kunſthandwerker noch Ideologen, ſondern Künſtler, die beſeelt ſind von der wahren Beſtimmung der Kunſt, der ſie dienen. Dank dieſer Anlagen kann die Graphik nicht mehr als untergeordnete Kunſt angeſehen werden, ſondern vielmehr als ein autochtones Ausdrucksmittel des Empfindens, ein Mittel, deſſen Leben und wirkende Kraft die gleiche iſt, wie die, welche jede der anderen Künſte beherrſcht, die man als Inſtrument der lyriſchen Erkenntnis der ſinnlich wahrnehmbaren Welt anſieht.

Gewiß haben die intelligenten Künſtler immer mit Sicherheit unter den Meiſtern die wirklich großen erkannt. Daraus aber erſchufen ſie nicht etwa, wie man glauben mag, eine neue doktrinäre Schule, die jenen überlegen iſt, unter deren Ägide ſie nicht nur ihre Praktiken, ſondern auch die ſchöpferiſchen Motive ihrer Vorwürfe ausführten. Im Gegenteil beſtätigten ſie nur, daß die wahren Meiſter ihrem Gefühl folgend nach den unantaſtbaren, den einzigen, ewigen Anforderungen der Kunſt bildeten. Dieſe Vorſchriften haben ſie niemals aus dem Auge verloren, dem Geſetz des Handwerks nur den ihm zuſtehenden ſekundären Anteil zuerkannt und ihren Vorſtellungen unbeſchränkte Freiheit gelaſſen. Sie haben alſo nicht mehr unter dem Einfluß von Urteilen, die durch eine ſchulmäßige Kultur auferlegt waren, gearbeitet. Aber nachdem ſie dieſe ſelbe Kultur erworben, verdaut und dann vergeſſen hatten — wenn man ſo ſagen will — haben ſie täglich verſucht, ihr Amerika zu entdecken, wie es diejenigen getan haben, die ſie als die wahren Meiſter des Ausdrucksmittels erkannt haben.

Dieſer angezeichneten Neigung folgend, die man allen Schulen als Beiſpiel geben müßte, haben die zeitgenöſſiſchen Graphiker, von denen ich hier ſprechen werde, wie es z. B. das graphiſche Oeuvre Picaſſos beweiſt, ihre Perſönlichkeit in der unverdorbenſten Freiheit bewahren können. Jedoch muß man hinzufügen, daß, wenn ſie

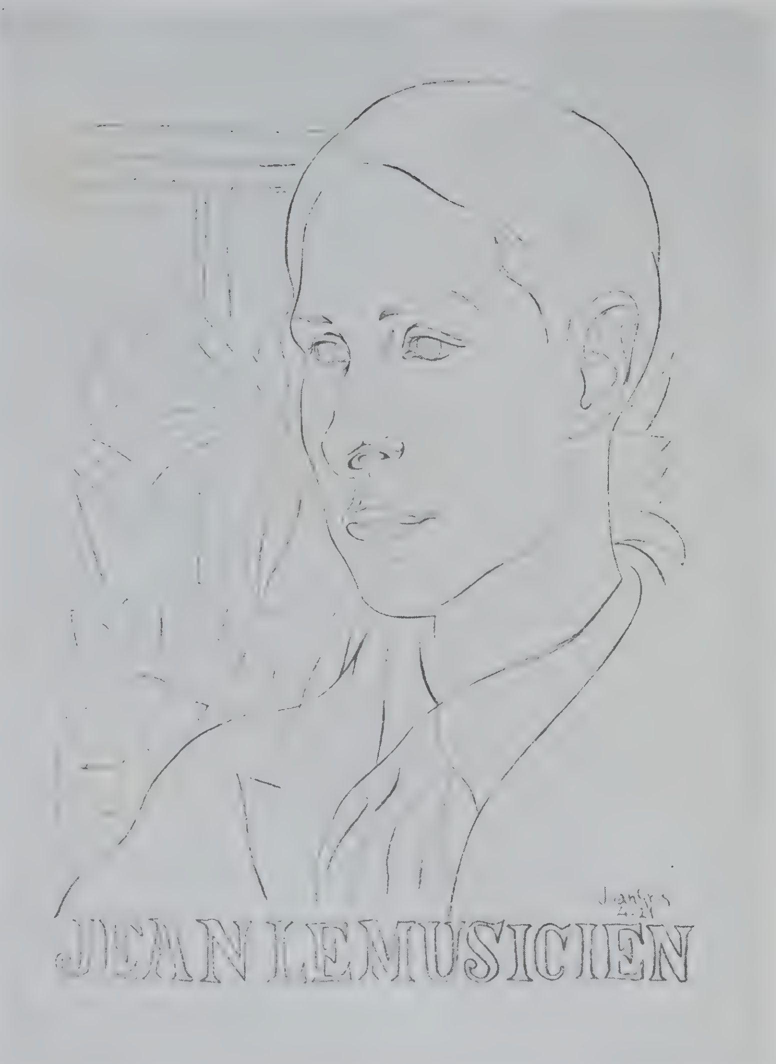
das letzte zur Entwicklung der graphischen Kunst beigetragen haben, sie stets in fester Verbindung mit den höchsten Tendenzen der Vergangenheit blieben, gleichsam ohne etwas von der bestem Tradition zu zerstören, ohne Revolution, ohne Anarchie. Ihr Ziel war immer nur die Schöpfung von zweifellos neuen Gruppierungen plastischer Elemente, die vollkommen kosmisch, vollkommen menschlich sind. Dank dieser Vornehmheit des Schaffens, können sie gegen alle Irrungen ankämpfen, gegen jeden allzu leichten Mißbrauch. Ihre Meisterstücke sind Lektionen den zahlreichen Fälschern, die das graphische Gewerbe verschütten, die wie die Handelsprodukte dieser falschen Holzschneider und Kupferstecher eine Kunst diskreditieren, die rein ist wie jede andere.

* * *

Auffällig, in welchem Maße das plastische Empfinden eines Galanis, das Méryon so nahe kommt, die Mittel, deren es sich bedient, beherrschen kann. Einzig in seinem Bemühen, die leuchtendsten Gegensätze, entsprechend dem Geist der Graphik in einen tadellosen Stil einzuarbeiten, versteht er es, seine vollkommene Kenntnis der graphischen Gesetze nie unangenehm hervortreten zu lassen. — Henri Matisse beweist in seinen Radierungen, Stichen und Holzschnitten die große Feinheit seines Stils. Er spielt mit dem Schwarz und Weiß mit der gleichen Virtuosität, wie mit den Farben in seinen Gemälden. Die Graphik scheint ihm eine Art von linearer Kontrolle zu sein, deren Notwendigkeit er neben der Farbe deutlich fühlt. — Marie Laurencin hat es vorzüglich verstanden, die Grazie ihres Gefühls in die strenge Arbeit der Graphik zu übertragen, und das ohne Künstelei, ohne Geziertheit. In einigen ihrer Radierungen gelingt ihr eine so zarte und feingesäumte Gestaltung des Schwarz, die an die Art, wie die ersten Goldschmiedestecher des Quattrocento ihre Versuche unterstrichen, erinnert.

Die Arbeit Coubines zeugt von dem hohem Bewußtsein einer Aufgabe. Die Vollendung seiner Radierungen verleiht ihnen Reichtum und Mannigfaltigkeit und sein zartes Temperament schützt ihn vor jeder überflüssigen Wiederholung. Er hat die volle Bedeutung des Weiß der Papierfläche erkannt, um daraus alle Möglichkeiten einer sehr weichen Gestaltung zu entnehmen, nicht allein dank einem erschöpfenden handwerklichen Können, sondern durch ein etwas mystisches Empfinden, das in den kunstreichen Gruppierungen auf seinen Bildern zutage tritt und leicht an Lucas van Leyden erinnert, an die Bekehrung des Paulus oder an Simson und Delila.

Wie Beccafumi, Jean Duret und manchmal Dürer liebt Vergé Sarrat die großen vielgestaltigen und gedrängten Kompositionen. Er bringt dort einen prachtvollen Reichtum zum Ausdruck, den eine solide und maßvolle Phantasie unterstützt. Seine Kathedrale von Gisors ist die ausgezeichnete Lösung eines schwierigen Problems. — Das graphische Werk André Derains zeugt immer wieder von der vielseitigen Begabung des Künstlers. Als wahrer Formschneider auf die deutschen Arbeiten des 16. Jahrhunderts eingehend, beweist er in seinen Holzschnitten eine tiefgründige Kenntnis des Handwerks. In seinen Radierungen unterstreicht er die Reichhaltigkeit seiner plastischen Schöpfungen mit kraftvollen Linien, mit warmen, lichtvollen und zarten Stichen oder mit Stricheln, Punkten, die auf die Fieberhaftigkeit seines Gefühls deuten. — Dunoyer de Segonzac bringt in seinen Radierungen dieselbe Freiheit der Technik zum Ausdruck, die man an seinen Malereien so schätzt. Die kraftvolle Art, mit der seine Platten gestochen sind, die des „Holzkreuzes“ besonders und der leichte und lebensvolle Stil erinnern an Scolari oder an die „Gladiatoren“ von Pollaijuola, dessen erstaunliche Biegsamkeit und Jugend sie besitzen. — Die Kunst Suzanne Valadons, deren Graphiken ähnlich ihren Malereien sind, erhält ihre Eigenart durch ein starkes kraftvolles Empfinden, das ihr gestattet, ihre plastischen Schöpfungen mit einer sehr realistischen Menschlichkeit zu übertragen, denn sie hat die Möglichkeit, ihr bemerkenswertes Künstlertemperament zusammenzuhalten. — Pascin noch feinnerviger, noch einschneidender, spielt virtuosenhaft mit allen

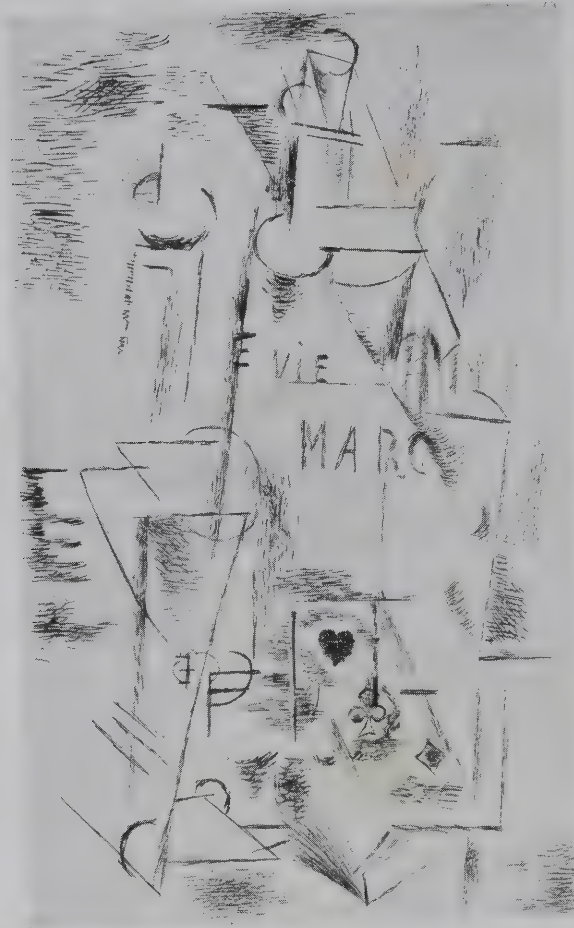


Juan Gris. Lithographie.

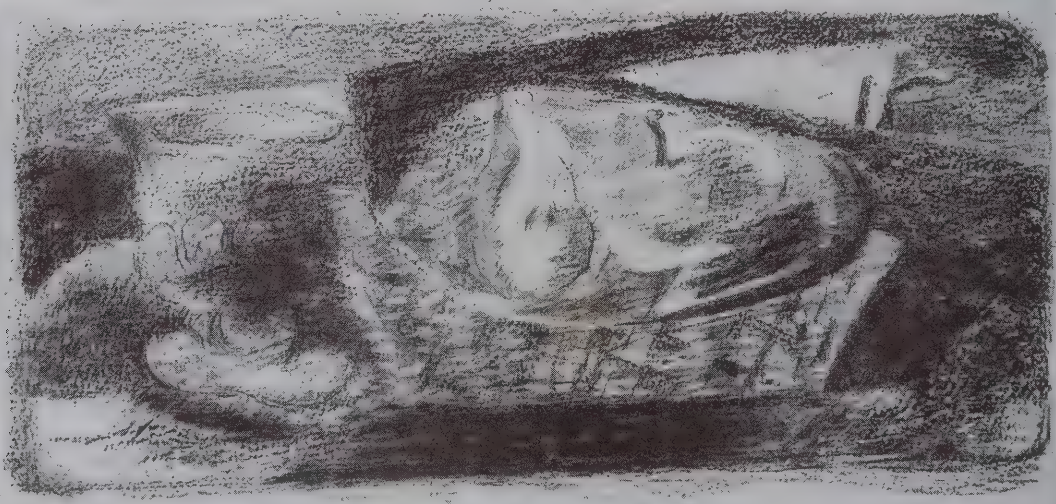


Derain. Frauenkopf. Radierung.

Galerie Simon, Paris und Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin.



Picasso. Stilleben. Radierung.
Galerie Simon, Paris und Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin.



Braque. Stilleben. Farbige Lithographie.
Galerie Simon, Paris und Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin.



Coubine. Thefeus. Holzfchnitt.

Edition Bernouard, Paris.



Raoul Dufy. Lithographie.

graphischen Mitteln, eine Art, die weder den Bluff noch das Gefällige stark herausarbeitet, obwohl er einer der begabtesten Künstler unserer Generation ist. Das Leben, das sein Stichel, den er nach seinem sehr bewußten Willen führt, seinen zarten aber bestimmten Gestalten zu geben gelingt, ist niemals dem glücklichen Zufall unterworfen. — Vlaminck spielt in seinem Holzschnitten mit soliden populären Qualitäten, voller Verve, was seine lebendigen und bilderreichen Malereien bezeugen. — Laboureur erreicht mit zarten Zügen und einem schönen plastischen Empfinden die Eleganz sehr gut komponierter Gruppen. — Raoul Dufy stimmt vollständig zu der glänzenden Volksphantasie in seinen Lithographien und lebhaften Holzschnitten, die leicht naiv sind und voll liebenswürdiger Weichheit. — Kayser kennt ebenfalls alle Feinheiten seiner Kunst. Und wie Campagnola, dessen Stichel er führt, kann er aus einer Platte alles herausholen, was sie hergibt, und das mit einer Vollständigkeit, einer Sicherheit der Linienführung, die



Kayſer. Radierung.

Edition Le Garrec, Paris.



Coubine. Radierung.
Edition Le Garrec, Paris.



Léopold Levy. Randol. Radierung.
Edition Le Garrec, Paris.



Hermine David. Die Herberge. Holzschnitt.

an die kühne Art der primitiven Florentiner erinnert. — Frélaut liebt das Licht. Mit einer sprühenden und außerordentlich wechselnden Sensibilität begabt, überrascht er durch die Reinheit und Ernsthaftigkeit seiner Tönungen. Er fügt sie in geschickt kombinierte Linien ein und erzielt freie Muster mit großer Frische. — Juan Gris stellt in seinen Lithographien oder seinen Holzschnitten Gruppen dar, bei denen sich die Lyrik der Komposition in der Kombination von Elementen ausprägt. — La Fresnaye und Braque erwecken die französische Grazie zu neuem Leben durch ihre Arbeiten voll Frische und Leichtigkeit. — Von der Tradition mehr abhängig, bemüht sich Léopold Levy in seinen Platten, die manchmal ganz hart, manchmal zart geschnitten sind, die Fülle und Harmonie von Naturschauspielen wiederzugeben. Seine Kunst kann man als Beispiel dafür anführen, was eine gesunde Auffassungsgabe den Lehren wahrer Meister entnehmen kann. — Fernand Léger bringt in seinen Holzschnitten die plastische Wiedergabe des Spiels der Elemente Schwarz und Weiß zur höchsten Entfaltung. Durch kühn legitimierte Gegenüberstellung entwickelt er bis zum Extrem die intensivsten dynamischen Wirkungen. — Dufresne endlich ist in der Macht seiner prächtigen Phantasie einer der wenigen, die es erreicht haben, aus der Graphik eine ebenso warme und oft ebenso mächtige

Kunst zu machen, wie es die Malerei ist. Die Mannigfaltigkeit der Nuancen, die er erreicht, und die Kraft seiner Gegenüberstellungen machen aus seinen Schnitten wie aus seinen reichen Teppichentwürfen — die aus dem eigenen Leben, das ihnen die erlesene Harmonie gibt, entsprossen sind — reiche Elemente, die den Bau ihrer Komposition bilden.

Mit den wenigen Beispielen, die ich angeführt habe, ist es leicht, von neuem die allgemeine Tendenz der aktuellen französischen Graphik zu konstatieren. Zuerst vollkommene Teilnahmslosigkeit: d. h. weder dekorativer Kult noch Bemühen um psychologische oder anekdotische Dinge, sondern alle Mittel des Stiches werden nur in den Dienst des Spieles der Formen gestellt, die in den kleinsten Nichtigkeiten den Gegensatz von Weiß und Schwarz entwickeln. Jedoch hat dieser Kult der Mittel unter der Kritik neuer ästhetischer Gesetze aus der fruchtbarsten Assimilation der Lehren der Meister und der eigenen Intention die lyrischsten Gaben der Phantasie gezogen. Aus dieser Tatsache heraus ist die Graphik zu einem der kostbarsten Ausdrucksmittel des modernen Geistes geworden.



Galanis. Stilleben. Holzschnitt.



Pascin. Cubanisches Liebespaar. Radierung.



Dufresne. Christus vor dem Volk. Radierung.
Edition Le Garrec, Paris.



Otto Dix. Dame. Radierung. 1922.



Chriſtoph Voll. Sprengbude. Radierung. 1922.

Führerpersönlichkeiten auf dem Gebiete der deutschen Graphik

Von PAUL FERDINAND SCHMIDT
Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Wohin geht der Weg unserer Kunst? Darf man einstimmen in das frohe Nachtwächtergetute vom Ende des Expressionismus? Soll man sich zeitig mit Klassizismus eindecken? Und wer sagt uns, daß der Kubismus nicht größere Lebenszähigkeit entfaltet als lange Ohren aus dem Gewisper des wachsenden Grases heraushören wollen? Wissen Sie das bestimmt Neueste vom Verismus, Kompressionismus, Naturalismus, Postexpressionismus? — Müßige Fragen, albernes Gewäsch. Was wir wissen und übersehen können, liegt immer und ewig nur im Vergangenen: weil endgültig Vollendeten. Embryonen von Kunstwerken zu erschnüffeln, ist keinem gegeben.

Gar nicht müßig aber wäre ein Versuch, aus dem ungeheuren Schatzbehalter der vorliegenden Graphik das Wesentliche herauszuheben, das kraft seiner persönlichen Stärke sich zukunftssicher behauptet. Denn Graphik ist der Wegweiser und das Zifferblatt mindestens unserer deutschen Kunst, und die Produktion ist hier so ungeheuer, daß man sich in dem Gestrüpp kaum mehr auskennt.

Es ist damit nicht etwa gesagt, daß über Nichterwähntes der Schleier christlicher Nächstenliebe zu breiten sei. O nein! Unsere graphische Kunst ist so durchsetzt mit hoher Qualität, daß man überall vollkommene Dinge trifft. Und die schon klassisch gewordenen, der Diskussion entzogenen Werke der Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Scharff, Kokoschka, Kubin, Campendonk, darf man wohl als das Moralische voraussetzen, das sich von selbst versteht.

Sogleich tritt bei diesen Persönlichkeiten des Vordergrundes der außerordentliche Reichtum an Bestrebungen zutage. Nicht nur haben die urkräftigen Wirklichkeiten eines Dix mit den Raumphantasien Molzahns zunächst so gut wie nichts gemein, und Beckmanns Apokalypse nichts mit Baumeisters Liniengerüsten, sondern selbst innerhalb einer Gruppierung sind die Differenzen stark, wie etwa zwischen Groß und Beckmann.

Beinahe möchte man überhaupt zweifeln, aus einheitlichen Gesichtspunkten heraus so etwas wie Gruppen festhalten zu können. Die Grenzen fließen, betrachtet man die ganze Produktion eines Künstlers, und die Standpunkte der Betrachtung wechseln.

Dennoch muß man es versuchen, gemeinsame Ausgangspunkte oder Ziele zu finden. Sicher ist, daß es Künstler mit einer starken Abstraktion der Linie gibt, die einst vom Kubismus der Franzosen herkamen und nur darin einig sind, für unliterarische und allgemein menschliche Empfindungen die graphische Kurve zu suchen: Baumeister, Molzahn, Schlemmer seien genannt; als verwandte Erscheinungen in Paris etwa Léger und Archipenko. Indessen charakterisiert sie gegen den französischen Formalismus die romantische Absicht, Gefühle mit dem Aufblick zum Unendlichen auszudrücken; in einem so hohen Grade der Verallgemeinerung, daß sie vielfach nach der abstrakten Seite hin mißverstanden werden. Es ist freilich nicht leicht, aus den Spiralen und konstruktiven Spielen Johannes Molzahns das Konkrete herauszufühlen: jene Fernstenliebe, die sich mit unendlichen Räumen in Beziehung setzt, um das Unmittelbarste, Gegenwärtigste künstlerisch aufzulösen, Maschinen und Mathematik. Geht hier die Sehnsucht deutscher Romantik durch die Prosa unserer materiellsten aber zukunftsfrohen Dinge hindurch auf Weltenherrlichkeit, so bleibt Willy Baumeister wie Oskar Schlemmer beim Menschlichen stehen, d. h. bei einer Abstraktion figürlicher Proportionswerte, die mit andeutenden Kurven und schematisierenden Bruchstücken das graphische Bild aufbaut; Baumeister mit einer entschiedenen Wendung zum Romantisch-Sehnsuchtsvollen des Fragments, dessen Streben zur Selbstergänzung an die mystische Lehre der Jakob Böhme und Baader anklingt. Schlemmers Gebilde dagegen, von bestimmtester Geschlossenheit, tragen ihre Harmonie in sich und verraten so etwas wie eine Analogie zur klassizistischen Idee,

aber mit derſelben Weite der Vorſtellung, die nicht mit Figürlichem, ſondern mit abſoluten Ideen des Menſchlichen, mit allgemeinſten Körpergefühlen rechnet.

Dieſe Künſtler führen bereits in eine Region künſtleriſcher Vorſtellungen, deren reine Form und Höhenluft noch auf lange hinaus nur den wenigſten Menſchen zugänglich ſein wird; ſie ſind ganz gewiß als Vortrupp einer künftigen Heerſchar anzuſehen. Näher kommt den Regungen der Gegenwart ein Romantiker des Peſſimismus wie Laſar Segall; der zwar auch in ſeiner Graphik ſtark von aller Wirklichkeit abſtrahiert, aber doch durchaus konkrete Empfindungen mit Menſchengeſchöpfen verkörpert. Dieſe Form des Gefühlsausdrucks hat das graphiſche Mittel von Munch, Heckel, Schmidt-Rottluff organiſch weitergebildet und ihm eine ſehr zarte, ſehr geiſtige und faſt empfindſame Struktur gegeben, die imſtande iſt, die leiſeſten und verborgenen Regungen der Seele zu offenbaren, mit dem Unterton öſtlicher hebräiſch gefärbter Schwermut, der das ganze Werk dieſes feinen Künſtlers mit ſeinem Duft erfüllt.

Ganz und reſolut ſtellen ſich auf den Boden der Gegenwart: Grosz und Beckmann; beide mit der unerbittlichen Gebärde des Sittenſchilderers. Die gewaltigen Blätter Max Beckmanns ſcheinen Dokumente der ſchärfſten und hoffnungsloſen Erkenntnis unſeres Chaos; objektiviert in der Weiſe des großen Brueghel, in der Wahrheit des Lebendigen gleich unwiderſtehlich wie in der Logik einer zugeſpitzten und heftig komprimierten Formengotik. (Ein Aufſatz über ſeine „Hölle“ im Jahrbuchh der Jungen Kunſt 1920 bringt mehr darüber.) Auch über George Grosz iſt im vorjährigen Jahrbuch das Notwendige ſchon von Wolfradt geſagt worden; gegenüber der Sachlichkeit Beckmanns ſteht die beißende Schärfe ſeiner ſozialen und politiſchen Tendenz, einander ergänzend im Geiſtigen wie im Formenden. Die großen Erſcheinungen der Hogarth, Daumier, Th. Th. Heine ſind in ihm gleichſam erweitert und verſchärft bis zu einer Intenſität, die allerdings der geſteigerten Niedertracht dieſer „mittelgroßen Zeit“ vollkommen entſpricht und ihr ſichtbarſter Weſensausdruck genannt werden kann.

Und abermals einen Schritt weiter zur Realität führen die Radierungen der Dix und Voll. Es ſoll mit dieſer Reihenfolge durchaus keine hiſtoriſche Abfolge ſtabiliert werden: nicht nachdrucksvoll genug kann es geſagt werden, daß es ſich um ein Nebeneinander ſo unterſchiedlicher Ströme handelt, nicht um ein Nacheinander oder gar ein Deshalb. Die Objektivität eines Chriſtoph Voll iſt innerhalb ſeiner perſönlichen Entwicklung allerdings aus dem Ungeſtüm ekſtatiſchen Subjektivismus hervorgegangen. Aber das beweiſt nichts gegen das Zeitgemäße der anderen, ſondern nur etwas für die geſättigte Ausdruckskraft ſeiner Linie, die ſich an grotesken Geſtalten des Alltags verſucht. Und noch weniger als bei ihm iſt in der Meiſterlichkeit von Otto Dix irgendeine Gelegenheit, über Reaktion und reumütige Rückkehr zu den Fleiſchtöpfen des Impreſſionismus zu frohlocken. Denn das iſt Dix ſelbſt mit Molzahn gemeinſam, geſchweige denn mit Beckmann und Grosz: der alle Schranken wahlloſer Naturnachahmung überrennende Schwung der ſchöpferiſchen Phantaſie. Nicht Modelle werden nachgebildet, ſondern Menſchen geſtaltet; und nicht mit zufallhafter Trefſſicherheit des photographiſchen Impreſſioniſten, ſondern mit der unbedingten Stilſicherheit des Idealiſten. Will man ſich den weltenweiten Unterſchied dieſer Linie gegenüber dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts klarmachen, ſo darf man an die Striche Schongauers oder die Fauſtzeichnungen des Cornelius als Verwandte denken. Was bedeutet hier der Gegenſtand? Alles: den Ausleſewillen der ſchaffenden Einbildungskraft; nichts: nämlich die reſtloſe Verwerfung jeden Vergleiches mit Naturvorbildern. Die Macht der Wahrheit tragen die Blätter Dixens in ſich ſelber, in der unheimlichen Ausdrucksgewalt ihrer Charaktere — nicht in irgendwelcher Beziehung zu täuſchend imitierten Vorbildern.

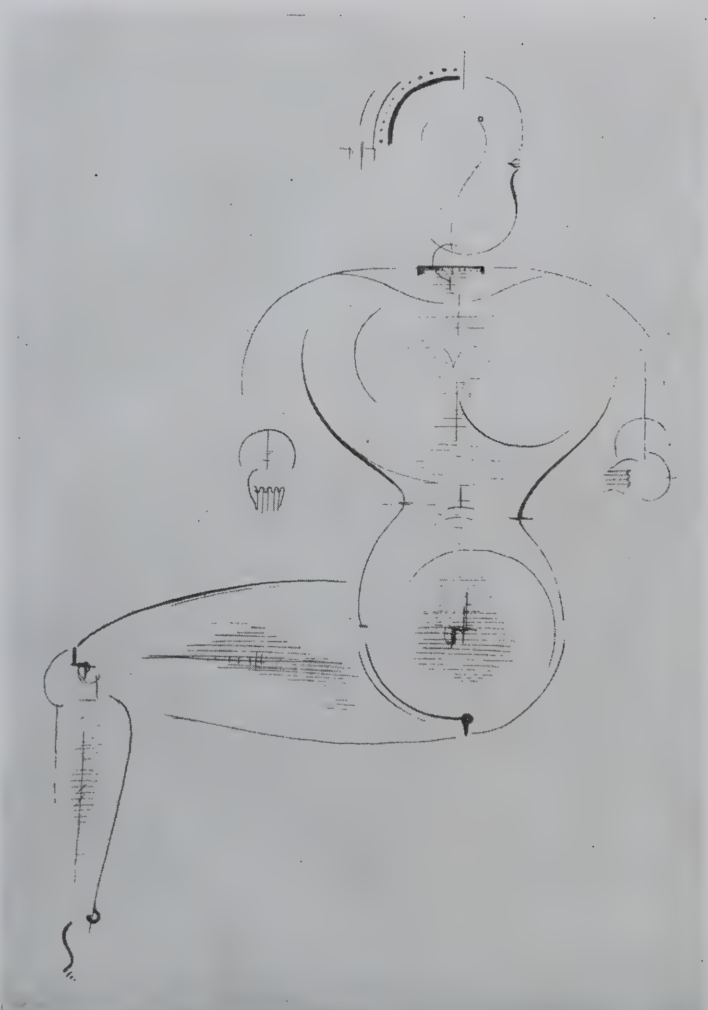
Dies iſt das Reſultat, daß bei allen in ſich ſo verſchiedenen Künſtlern, die gegenwärtig als die Spitzen der Entwicklung zu nennen ſind, der Geiſt triumphiert; daß kein Ismus die Grenze der Möglichkeiten abſteckt; daß es die tröſtliche Gewißheit einer lebendigen, fruchtbar fortwirkenden deutſchen Kunſt gibt. In der Graphik wie in allen übrigen Künſten.



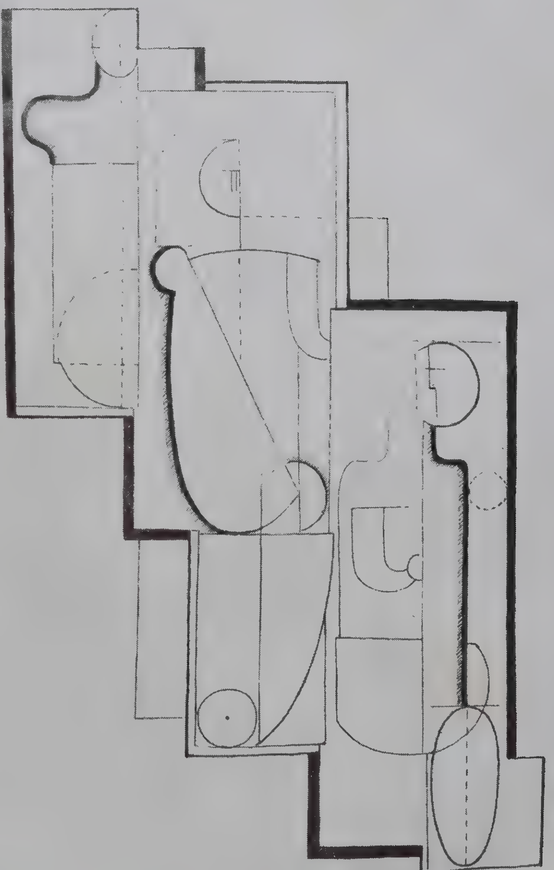
Johannes Molzahn. Radierung. 1920.



Lasar Segall. Aus „Wilna“. Radierung. 1922.



Oskar Schlemmer. Figur. Lithographie. 1921.



Willy Baumeister. Dreiklang. Lithographie. 1921.

Das graphiſche Werk von Felix Meſeck

Mit zwei Tafeln und einer Textabbildung *Von OTTO HOLTZE*

In Felix Meſecks reifen graphiſchen Arbeiten wirken ein ungewöhnliches, im Laufe zehnjährigen Strebens beſtändig verfeinertes Linienempfinden und ein ſicheres, durch Selbſterziehung geläutertes Gefühl für in ſich ruhende Bildform zuſammen. Der Künſtler hat neben zahlreichen Einzelblättern eine größere Reihe radierter Zyklen zu großen Dichtungen geſchaffen, zu Goethes Prometheus, zum Hamlet, zu Kleiſts Pentheſilea und zur Literatur der Romantik, hält ſich darin aber ſelten illuſtrierend an Einzelheiten; in ſeiner Kunſt iſt das Spiel der Linien und Formen ſich ſelbſt genug und in ihren Maßen und Verhältniſſen ruht die Phantaſie befreiende und beglückende Harmonie.

Meſeck hat ſeine eigentümliche Geſtaltungsweiſe, die Reinheit ſeiner Linie und das nur mit graphiſchen Mitteln erzielte klare Ebenmaß des Bildaufbaues allerdings nicht von Anfang an beſeſſen. In ſeiner erſten umfaſſenden graphiſchen Arbeit, den 15 Radierungen zu Goethes Fauſt, die 1913 entſtanden und im folgenden Jahre bei I. B. Neumann erſchienen ſind, iſt er noch in höherem Grade als in den ſpäteren Zyklen Illuſtrator und zeichnet unbekümmert, was ihn gerade an dem Stoffe packt, und er hängt noch am Stoffe. Über der Tiefe der Dichtung gleitet er häufig hinweg. Ihn feſſelt die Wirklichkeit und an ihr alles Seltſame, Sonderbare und Bizarre, und ſeine Linie, völlig ſeinem Impulſe folgend, ſkizzierend, raſch anſetzend und kurz abbrechend, hebt gerade dieſe Seite des Lebens mit unverkennbarer Luſt an biſſigen Sarkasmen hervor. Der Oſterſpaziergang iſt eine Sammlung ſkurriler Phyſiognomien, und den Zerrbildern menſchlicher Laſter und Leidenſchaften im orgiaſtiſchen Hexentanz der Walpurgisnacht widmet er zwei Blätter, in denen unvermittelte Zufälligkeit des Bildausſchnittes, Draſtik üppiger Formenfülle, heftig quirlende und ſprudelnde Linienſchnörkel, unruhiges Tanzen der Lichter und Huſchen der Schatten eine barock-phantaſtiſche Geſamtwirkung ergeben. Eine kritiſche, ſkeptiſche Art der Beobachtung entkleidet das Behagen der Kleinſtadtbürger auf dem „Oſterſpaziergang“ jeder Gutmütigkeit. Auf der Szene im Dom wird Gretchens Gebet zur Nebenſache, doch mit ſatiriſchem Vergnügen reiht Meſeck in der plärrenden Gemeinde Kopf an Kopf mit verſchrobenen Formen, in denen ſich nichts regt als dumpfe Bigotterie. In dieſer Richtung auf Draſtik und Karikatur geht das Homunkulusblatt am weiteſten. In phantaſtiſchem Helldunkel, vor weitem Schattenraum grell aus der Retorte beleuchtet, ſtarrt Wagner durch einen auf der Naſe balancierenden Klemmer mit dem Ausdruck unſäglich beſchränkter Selbſtzufriedenheit auf die wohlgelungene Züchtung. Die wenigen großen tragiſchen Augenblicke, die Meſeck in ſeiner Darſtellung aufgenommen hat, ſind ziemlich äußerlich und theatraliſch erfaßt; doch überraſcht eine Landſchaft mit Fluß und ſinkender Sonne durch tiefen Stimmungsgehalt. Die Radierungen zum Fauſt, mit hurtiger Handſchrift hingeworfen, löſen die Formen ſtellenweiſe ſtark auf. Dieſe impreſſioniſtiſche Haltung, die Vorliebe für alles Groteske, die unruhigen Kurven und Windungen des Striches, die oft an Großmann erinnern, wagen ſich in Zukunft nur vereinzelt wieder vor. Das Fragmentariſche der Bilderſcheinung wird von einem entgegengeſetzten Formideal abgelöſt.

Im Innern des Künſtlers ſcheint während der fünf Kriegsjahre, in denen er ſeine Arbeit unterbrechen mußte, eine tiefe Veränderung vor ſich gegangen zu ſein. Jedenfalls zeigen ſchon einige Einzelblätter des Jahres 1917, z. B. „Jammer“ (E. A. Seemann, 1919), „Drei Frauen“, „Neue Hoffnungen“ (ſ. Abb., Ferd. Möller) ein völlig verwandeltes Weſen. Eine neue Bildform iſt entſtanden. Die Fläche wird durch die ſteilen, feierlich wirkenden Geraden ruhig ſtehender, hochgewachſener Figuren und

durch die leiſen Beziehungen herüber und hinüber von Geſtalt zu Geſtalt belebt, wobei die deutlich betonten Abſtände innerhalb der Ebene oft von heimlicher Spannung überſprungen zu werden ſcheinen. In der Radierung „Das große Leid“ ſind verſchieden charakteriſierte Geſtalten räumlich ſcharf getrennt und außerdem einander abgewendet, und jede ſpricht iſoliert durch Haltung und Gebärde ihr Schickſal aus. In der ausgewogenen Belebung der Ebene mit Linie und Figur, in der Beſchränkung des Räumlichen auf eine allein die Figuren umſchwebende, ideale Geſtaltungsſphäre, liegt eine überſinnliche Ruhe und Entfernung vom Wirklichen. Dieſe Eigenſchaften zeigen den Künſtler mit der Bildſtatik Hans von Marées' vertraut. In den 18 Radierungen zu Goethes Prometheus, die 1918—19 geſchaffen wurden und 1920 in den Drucken der Maréesgeſellſchaft herausgekommen ſind, erſcheint die neue ideale Geſtaltungsform in voller Reinheit. Auch die ganze Stellung zum Thema iſt grundverſchieden von der Haltung der Radierungen zum Fauſt. Die Gedankenwelt des Goetheſchen Gedichtes ſpiegelt ſich in dieſen Bildern ganz allgemein; das Ideal eines arkadiſchen, heiteren, gottähnlichen Daſeins reiner und freier Menſchen, deren Leben ſich in den einfachſten Urverhältniſſen abſpielt und noch im Einklang mit der Natur dahinläuft, verwirklicht ſich in dieſen Geſchöpfen des Prometheus, in ihrem träumeriſchen Ruhen und ſtillen Wandeln unter hohen Bäumen im freien Lichte, in den unſchuldigen Umarmungen, Tänzen und Spielen liebender Paare. Die Blätter zeigen eine bewußte Klarheit und Feſtigkeit des Aufbaus, doch wechſelt der Charakter der Linienbewegung ausdrucksvoll von einem zum andern. Eine Zeichnung von großer Schärfe und Beſtimmtheit in feſten durchgehenden Umriſſen mit ſtark formenden Schatten aus offenen Strichlagen hebt die Körper reliefartig von der weißen Fläche ab. Das wichtigſte Element des Formenausdrucks iſt rhythmiſche Gruppenbildung; beſtändiger Wechſel erſpart dem Auge Ermüdung. Auf eine Reihung kerzenſtiller hochaufgerichteter Geſtalten folgen reichbewegte Darſtellungen, kunſtvoll aufgetreppte Pyramiden mit reizvoller Verflechtung räumlicher Überſchneidungen oder mit lebhafter Zickzackführung der Glieder. Als Formenſpiele wollen dieſe Blätter geſehen ſein. Aus der Wiederkehr verwandter Linien und Formen, aus der Analogie in ihren Lagebeziehungen und Bewegungsrichtungen lieſt das Auge eine wohltuende rhythmiſche Ordnung.

Den wunderſamen Verwandlungen und geheimnisvoll verſchlungenen Begebenheiten des „Märchens“ aus dem Heinrich von Ofterdingen von Novalis folgen Meſecks Radierungen (1919, 26. Druck der Maréesgeſellſchaft) nicht Zug um Zug, bewahren aber, von ihrer Stimmung inſpiriert, ihre Entrücktheit über das Wirkliche in der zarten Leichtigkeit und dem freien Schwunge des graphiſchen Vortrages, der die Bilder wie Phantome des Traumes ſchattenlos im Lichtraum ſchweben läßt. Faſt noch inniger hat ſich Meſeck in die tiefe Romantik von Novalis „Hymnen an die Nacht“ hineingefühlt. In ſeinen acht Radierungen zu dieſer Dichtung (1919, Gurlitts neue Bilderbücher, 2. Folge) ſucht er ihren Gefühlsüberſchwang, das Auf- und Abwogen der Stimmungen durch Linien- und Formenrhythmus auszudrücken. Durch die Kunſt, Bewegung in feſten Linienfolgen und Flächenordnungen taktmäßig zu binden und durch die Maßverhältniſſe von Raum und Geſtalt Bewegungsvorſtellungen hervorzubringen, bedeuten ſie in Meſecks bisherigem Schaffen einen Gipfel. So verſinnlichen ſchwer und feſt hingelagerte Maſſen und ruhende Horizontalen „der Nacht Herrſchaft und die Dauer des Schlafes“. Eine folgende Darſtellung gilt der Begrüßung des Lichtes durch die erwachende Menſchheit; die Übergänge der Bewegung vom ruhigen Liegen zum erſten Aufblicken, ſich Emporrichten, vollem Aufſtehen, dem Lichte Entgegengehen, werden eng miteinander verſchlungen. „Das Land, wo das Licht regiert und ewige Unruhe hauſt,“ vergegenwärtigt der Künſtler ſinnbildlich durch ſchattenhaft aneinander vorübertappende, von unſeliger Geſchäftigkeit vorwärts getriebene Schemen. Die rhythmiſch gebundene Gruppenbildung wird auf einem der ſchönſten Blätter zur ſtreng ſakralen Zeremonie betender Scharen, die in wohlabgemeſſenen Abſtänden Haupt und



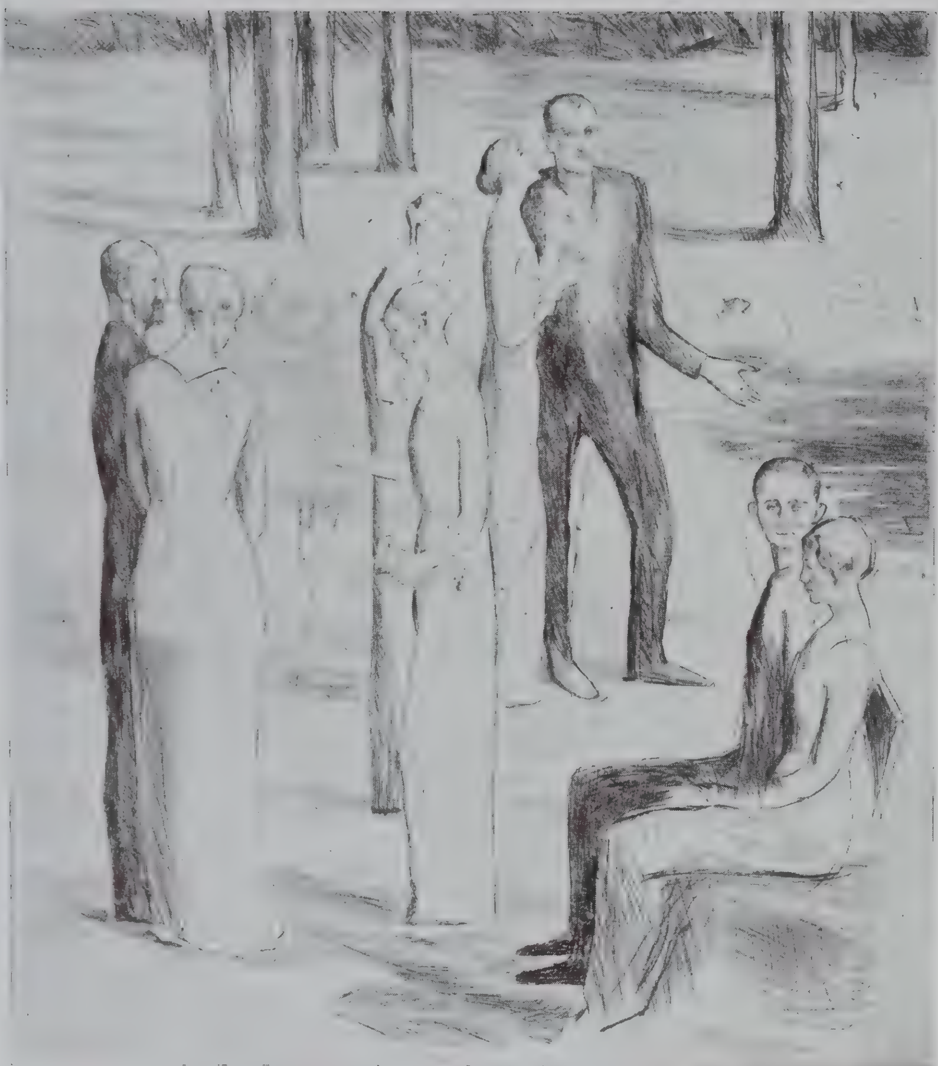
Felix Meseck. Holzschnitt. Erste Fassung.

Hände einmütig zu den Höhen ewigen Lichtes emporsenden. Die Linie wird in herber Abstraktheit zur Trägerin eines dem Irdischen abgewandten, metaphysischen Gefühls.

Meseck arbeitete bisher ausschließlich mit der kalten Nadel; auf Helldunkel und die Künste der Ätzung verzichtet er. Ihm kommt es auf unmittelbaren Ausdruck der Linie an, den ihm nur die direkte Berührung des Griffels mit der Platte und der spontanste Niederschlag der Empfindung vermitteln kann. Die Reize des Kaltnadelverfahrens geben den Radierungen zu Kleists Penthesilea (1919, Ferd. Möller) einen besonderen Zauber. Entsprechen sie auch der tragischen Grundstimmung des Dramas wenig, so lebt doch in ihrem Spiele herber, halbreifer, gelenkiger Körperformen, in ihrem Wechsel spröder Eckigkeit und geschmeidigen Flusses der Linie die übersinnlich-sinnliche Erotik seiner Gefühlswelt und ihrer romantischen Verschlungenheit von Verlangen und Haß, Liebe und Kampf, Lust und Tod. Besonders in den Kampfdarstellungen (Abb.: Stürmende Amazonen) wird es zum lebendigen Schauspiel, wie sich die Körper im Raume verschieben, aneinander vorbeirücken, sich plötzlich überschneiden und verdecken, sich hochreißen, bäumen, fallen, übereinanderstaffeln.

Aus dieser Nervenerregung und Hochspannung, aus einem ganz dem Reize reiner Linien- und Formenspiele zugewandten und auf sorgsam ponderiertes Bildgefüge gerichteten Streben ist Meseck in seinen letzten Arbeiten zu einer weltfreudigeren Stimmung zurückgekehrt, die die bunte Wirklichkeit unbekümmerter genießt. Von neuem öffnen sich ihm die Augen für den goldnen Überfluß der Welt. Damit geht ein Zuwachs an Ursprünglichkeit und Federkraft des Graphischen Hand in Hand, die Linie streift den letzten Rest abstrakter Sprödigkeit ab, sie fließt nun freier als Äußerung des Temperamentes aus der Eingebung des Schaffensprozesses hervor und folgt mitfühlend den Regungen alles Lebendigen, dem Wachstum der Pflanzen, dem spielenden Treiben der Tiere und den Bewegungen der Bodenformen. Das Jahr 1920 bezeichnet den Zeitpunkt dieser Wendung. In den Radierungen: Luft (1920, Gurlitt) wird die Zeichnung fleckiger und lockerer. Stärker noch als in den Blättern zum Hamlet (1920, J. B. Neumann) bricht das neue frohe Lebensgefühl in voller Frische in den zehn Holzschnitten (Gurlitt) hervor. Meseck wandelt das Verfahren des neuen Formholzschnittes selbständig ab, sein Sinn für strenge Flächengliederung bewährt sich in dem neuen Material aufs glücklichste und verbindet sichere Verteilung des Schwarz und Weiß mit plastischer Formenprägung. Das Hantieren rüstiger Landleute bei Feldarbeit und Obsternte, die Idyllik ruhender Liebespaare, ihre munteren Tänze füllen die Blätter mit anmutiger Bewegung. Diese Thematik teilt das Werk mit den 15 Kaltnadelarbeiten zum „Jahr“ (Gurlitt), einer Art Almanach, worin zwölf Monatsbilder samt Vignetten mit vortrefflich gesetzten Gedichten unserer größten Lyriker zu einem geschmackvollen Buchkunstwerk vereinigt sind. Im Anschluß an das schmale Format des Bändchens sind Mesecks Bilder duftig und zierlich, die filigranhaft feine und dünne Zeichnung ist ganz leicht mit der kalten Nadel angelegt, die Schatten sind locker und durchsichtig, und ein neues Gefühl für Luft dringt in die Bilder ein. Ein inniges Naturempfinden folgt dem Kreislauf der Jahreszeiten und begleitet ihn mit den Bildern des Werdens und Vergehens im menschlichen Dasein. Über jedem Blatt schwebt ein zarter lyrischer Hauch.

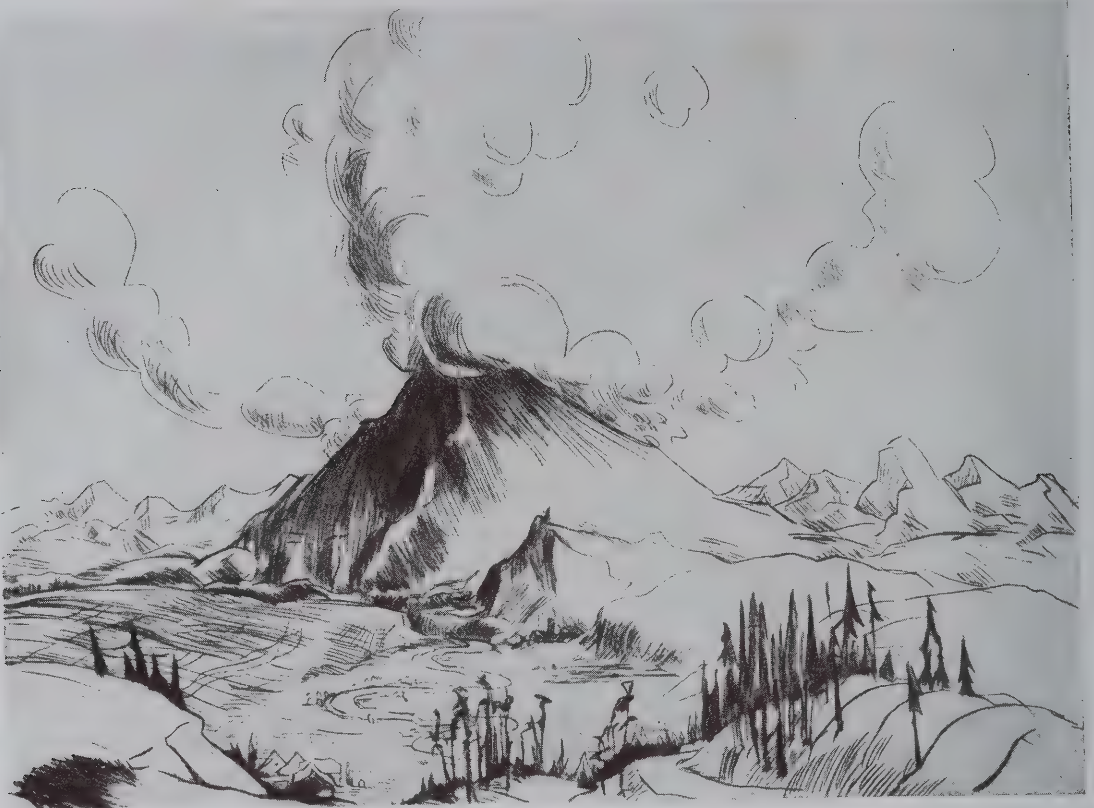
Was in den früheren Arbeiten zerstreut liegt, fassen die Radierungen zur „Sintflut“ zusammen (Gurlitt). Die Gegensätze: groteske Erscheinung der Welt des Bösen und Verderbten, beglückender Anblick reiner Natur und unschuldiger Menschheit werden einander, nicht ohne einem tieferen Zielbewußtsein entsprungenen ethischen Willen, mit einer für den Künstler ungewöhnlichen Leidenschaft des graphischen Duktus gegenübergestellt. Auf der ganzen Fläche der ersten Blätter kriecht und drängt es sich von lüstern sich streckenden und spreizenden Leibern; von plastisch sattem Formengewühl des Vordergrundes klingt es nach rückwärts in hastig hingesäbelten Strichhieben und wippenden Kringeln der Linie ab, in deren ornamentalen Bewegungsspielen Unsagbares mit sprühender Ironie ausgesprochen wird. Diesen Schilderungen menschlicher Gier und Ge-



Felix Meseck. Neue Hoffnungen. Radierung.



Felix Meseck. Stürmende Amazonen. Radierung.



Felix Meſeck. Landſchaft. Radierung.



Felix Meſeck. Aus der „Sintflut“. Radierung.

meinheit folgen paradiesisch reine und stille Bilder, in denen das Thema der Arche Noah mit feinem und leichtem Humor der Zeichnung umspielt wird. Sehr eindrucksvoll ist das abschließende Blatt, wo nach dem Zurückgehen der Hochflut die Wellen über der Wasserwüstenei leise nachzittern und auf zackigen Strandklippen die salzzerfressenen Gerippe der Ertrunkenen sich krallig wie Spinnenbeine strecken. Neuerdings hat Meseck noch eine Anzahl Landschaften geschaffen, in denen neue Kraft scharfer und klarer Formenzeichnung mit sparsamen Mitteln sich mit der alten bildmäßigen Geschlossenheit verbindet (s. Abb. Landschaft). Seine letzte vorliegende Arbeit, 27 in Strichätzung vervielfältigte Federzeichnungen zu Tiecks Runenberg (1922) übertrifft an Offenheit und Freiheit der Faktur alles Frühere. Die Bilder sind in den Text eingefügt. Meseck folgt hier wirklich als Illustrator dem Gange der Erzählung, und es ist ihm vortrefflich gelungen, mit seiner Liniensprache ihren romantischen Ton wiederklingen zu lassen. Die beiden Stimmungsgegensätze der Novelle, die drohenden dunklen Mächte öder Felsgebirge und das stille Behagen des Landlebens spiegeln sich rein in seinen Bildern. Namentlich in den Zeichnungen kahler Felsschluchten und ihrer starren zerklüfteten Formen erscheint sein Gefühl für Ausdruckswert der Linie in voller Kraft.

Meseck hat in den wenigen Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit eine große Beweglichkeit an den Tag gelegt und ist sich doch stets treu geblieben. Nach den ersten Anfängen, in denen das Streben nach möglichst lebensnaher Illusion des Phantastischen, Neigung zur Satire und Lust am Grotesken seine Arbeit bestimmten, folgten Jahre strenger Bemühungen um die Form, in denen er sich einen sehr persönlichen und reinen Stil geschaffen hat. In dieser strengen Schule hat sich seine Phantasie geläutert. Seit er den Wert der reinen Form erkannt hat, vermag er sich nun auch der „Wirklichkeit" mit tieferem Blicke zuzuwenden. Die formale Höhe, die Meseck heute erreicht hat, läßt noch weitere beträchtliche Leistungen von ihm erwarten, zumal, wenn die frische Unmittelbarkeit des Schauens, die seine letzten Arbeiten gezeigt haben, anhält. Das geheime romantische Gefühl, das seinen Schöpfungen Leben und Seele einhaucht, ist sein angeborenes Erbteil und wird ihn stets von der Gewöhnlichkeit der breiten Heerstraße fernhalten.



Felix Meseck.
Radierung. Aus „Hymnen an die Nacht".

Verzeichnis der bisher erſchienenen Graphik von Felix Meſeck

Jahr	Technik	Größe	Gegenſtand	Verlegt bei
1913	Radierung	25×25	Simſon und Delila	I. B. Neumann (1914)
1913	„	ca.27×23	Hiob	
1913	„	ca.18×26	15 Radierungen zum Fauſt	
1913	„	Verſch. Gr.	1. und 2. Teil in Mappe	
1914	„	ca. 5×7	Initialen-Alphabet A—Z	E. Tieffenbach, Steglitz
1914	„	ca.20×24	ca. 7 Rad. bibliſche Frauen in Mappe	Fr. Gurlitt (erſchienen 1921)
1914	Lithographie	20×26	Drei Köpfe	E.Tieffenbach (neuesPathos)
1914	Radierung	18×25 h.	Austreibung aus dem Paradies	E. A. Seemann (1919)
1917	„	20×25 h.	Jammer — Das große Leid	E. A. Seemann
1917	„	17×25 h.	Drei Frauen	Ferd. Möller, Berlin
1917	„	21×24 h.	Neue Hoffnungen	
1917	„	20×26 h.	Der Weg	
1917	„	12×26 br.	Der Schlaf	—
1918	„	21×25 h.	Erregung	—
1918	„	21×30 br.	Totenklage	—
1918/19	„	15×21 h.	18 Rad. zu Goethes Prometheus im Buch	Marées-Geſellſchaft (1920)
1919	„	18×24 br.	8 Rad. zu Novalis' „Hymnen an die Nacht", im Buch	Fr. Gurlitt
1919	„	17×23 h.	16 Rad. zu Kleiſts „Pentheſilea"	Ferd. Möller, Berlin
1919	„	17×23 h.	10 Rad. zu Novalis' „Märchen aus Heinr. v. Ofterdingen" im Buch	Marées-Geſellſchaft (1920)
1919	„	9×12	2 Exlibris	Für F. Schlüter, Wiesbaden
1920	„	ca.17×23	„Luſt". 10 Rad. in Mappe	Fr. Gurlitt
1920	„	16×25 h.	Die Ernte	Marées-Geſellſchaft
1920	Holzſchnitt	ca.17×23	10 Holzſchn. in Mappe, Kaltnadel	Fr. Gurlitt
1920	Radierung	ca.17×23 h.	15 Rad. zum „Hamlet" in Mappe	I. B. Neumann (1921/22)
1920	„	ca. 8×13 h.	Das Jahr, 15 Rad. mit Text im Buch. Januar-Dezember	Fr. Gurlitt
1920	„	17×23 br.	10 Rad. „Sintflut" in Mappe	Fr. Gurlitt
1921	„	18×23	Abend	O. Kern, München-Paſing
1921	„	18×23	Goldene Aue	
1921	„	10,5×14	Der Hirte	
1921	„	17×23	7 u. 5 Rad. zu Shakeſpeares „Sturm" im Buch	Avalun-Verlag, Wien (erſcheint demnächſt)
1921	„	17×21 br.	Der Rhein	O. Kern, München-Paſing
1921	„	17×21 h.	Heide	
1921	„	17×21 h.	Ernte	
1921	„	15×20 h.	Liebespaar	
1921	Federzeichn.	Verſch. Gr.	26 Zeichn. (in Strichätzung) zu Tiecks „Runenberg" im Buch	R. Piper, München (1922)
1921	Holz	9×13	Titel zu Arnims Wintergarten	Seldwyla-Verlag, Bern
1922	Radierung	ca.12×17 h.	7 u. 8 Rad. zu Brentanos „Gockel, Hinkel und Gackelei"	Drei Masken-Verlag, München

Der Graphiker K. F. Zähringer

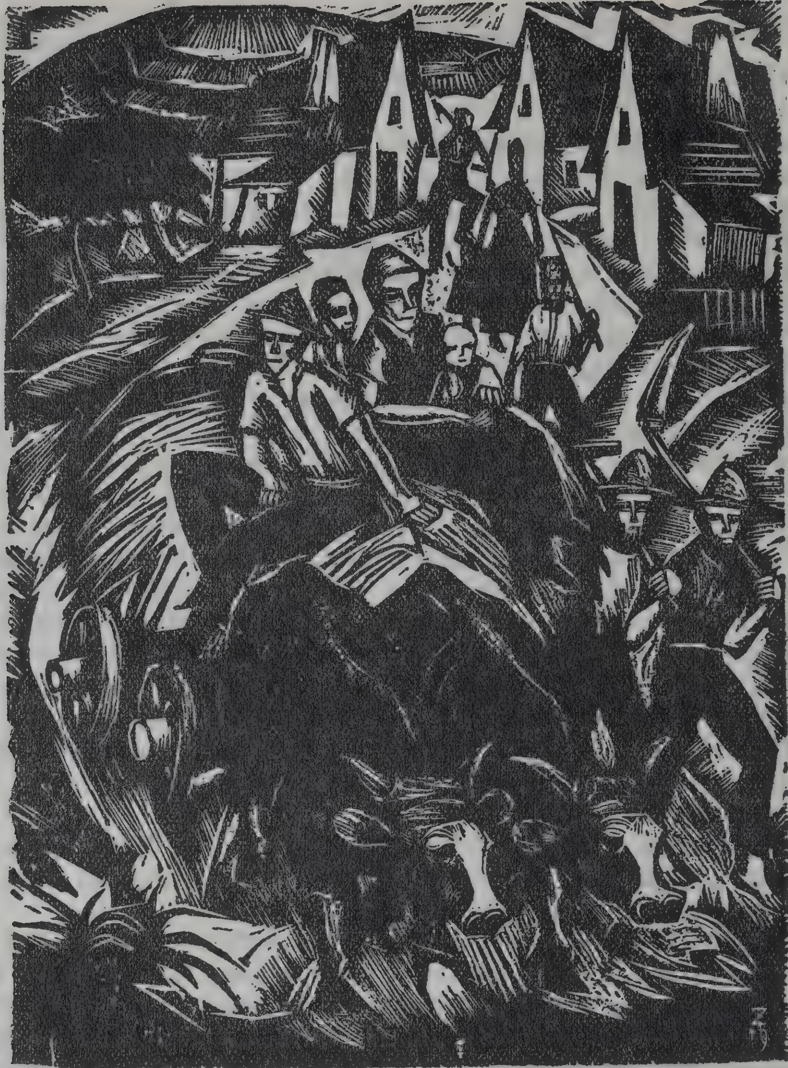
Von HANS CURJEL | Mit vier Abbildungen im Text

Einer ſpäteren Kunſtgeſchichtsſchreibung mag das graphiſche Werk des Alemannen K. F. Zähringer als typiſches Dokument des graphiſchen Stiles unſrer Tage erſcheinen. Mehr noch als die eigentlichen künſtleriſchen Führer der Gegenwart, deren Problematik eine Vielheit von Fragen aufwirft und deren ſubjektive Vitalität ſie aus der Ebene des Zeit-Menſchlichen weit heraustreibt, verkörpert eine Geſtalt wie dieſer ſehr zu Unrecht noch wenig bekannte Graphiker den Stilbegriff einer Epoche. Die Kunſtſprache ergibt ſich ihm aus den mannigfachen Eindrücken, welche eine zeitgenöſſiſche Kunſt ſeinem urſprünglichen Kunſttrieb vermittelt, und die er mit der Ehrlichkeit einer natürlichen künſtleriſchen Veranlagung verarbeitet. Es iſt das Werk des „Zeitgenoſſen" im allerbeſten Sinn, das hier vor uns ausgebreitet liegt. Des Zeitgenoſſen, deſſen Arbeit unter allen poſitiven Vorzeichen der gegenwärtigen künſtleriſchen Einſtellung ſich vollzieht, und deſſen Werke gerade wegen ihrer letzten Endes unproblematiſchen Natürlichkeit zugleich Brücken ſchlagen zwiſchen der vorausſtürmenden Welt der Künſtler und der ſchweren und meiſt zähen Welt der im Alltag ſtehenden Menſchen. Dieſes iſt die große Aufgabe eines ſolchen „Zeitgenoſſen": Mittler zu ſein zwiſchen den im Grund doch geiſt- und kunſthungrigen Menſchen des alltäglichen Weltgetriebes und der abgründigen Fährniſſen ausgeſetzten, kleinen Schar der künſtleriſchen Führer. Ohne dieſen Mittler wird die Kluft zwiſchen Künſtler und Alltagsmenſchen unheilvoll; unheilvoll für beide Teile: für die Führer, die Gefahr laufen, den Boden unter ſich zu verlieren, und für die erwartenden Menſchen, denen ſchickſalsmäßig die Kraft zu eigenem Aufſchwung mangelt, und die von ſchweren Gewichten in düſtere Alltäglichkeit zurückgezogen werden.

Die Rolle des Mittlers kann nur ſolchen Künſtlernaturen zufallen, deren Weſen erfüllt iſt von der Geiſtigkeit des zeitgenöſſiſchen Stilwillens, und deren Werk auf einem Fundament handwerklicher Sicherheit ſich aufbaut.

Selbſtverſtändlich, daß eine natürliche Vitalität des Geſtaltungstriebes auch beim Mittler Grundbedingung des Künſtleriſchen überhaupt bleiben und daß die künſtleriſche Überzeugungskraft einer trotz aller zeitlichen Stilgebundenheit klaren und unzweideutigen Individualität erwachſen muß. Bei Zähringer erſcheinen dieſe Grundbedingungen erfüllt. Sein Werk beſitzt neben handwerklicher Vollendung die Eindringlichkeit geiſtiger Impulſe, ſeine Ausdrucksweiſe die notwendige klare perſönliche Präziſion innerhalb der Grenzen des gegenwärtigen Stilwillens. Was er künſtleriſch mitteilt, berührt unmittelbar das ſeeliſch künſtleriſche Gefühl des Menſchen.

Der Holzſchnitt iſt von früh an das eigentliche Inſtrument ſeiner künſtleriſchen Ausdrucksweiſe. Die frühen Werke Zähringers aus der Zeit vor 1914 — meiſt Einzelblätter und Vignetten — laſſen auf den erſten Blick den geborenen Graphiker erkennen, der mit erſtaunlicher Sicherheit die lineare Umſchreibung der Form zugleich dekorativ ausnützt. In der techniſchen Verarbeitung, in der Verwendung der faſeriger Struktur der Holzplatte wird der Anſchluß an den Holzſchnittſtil Munchs offenbar; flächenhafte Wirkungen ſtehen neben rein linearen Abſichten. Schon früh entſteht blendende Virtuoſität in der Beherrſchung aller techniſchen Mittel. Dann geſchieht eine deutliche Wendung zu phantaſtiſchen Stoffen, Hexenſzenen und ähnlichen aufs Unheimliche geſtimmten Themen, eine typiſche Wendung, die oft an jener Entwicklungsſtation eintritt, bei der ein Bedürfnis nach geiſtiger Verarbeitung der Sichtbarkeit ſich einſtellt, ohne daß die Ausdrucksform für die geiſtige Geſtaltung aller und jeder alltäglichen Erſcheinung gefunden iſt. Damals erhob ſich für Zähringer die Gefahr, in Virtuoſität ſich zu verlieren; verlockende Ausdrucksformeln, wirkſame Phantaſien im Stoff drohen die notwendige künſtleriſche Tiefe durch blendende Geſchicklichkeit zu erſetzen. Erſt die Tatſache, daß



K. F. Zähringer. Erntewagen. (Aus „Schwarzwälder Bauern".)

Zähringer diese schwere Gefahr überwand, hat ihn seiner künstlerischen Entfaltung und der eigentlichen Aufgabe zugeführt.

Das Schicksal trieb ihn weiter. Führte ihn während der Kriegsjahre nach Davos, in die Welt des Hochgebirges — führte ihn damals mit Kirchner zusammen. Beide Ereignisse haben seine schöpferische Kraft aufs stärkste entfacht, seine innerste Geistigkeit gleichsam frei werden lassen. Der Eindruck, den die unmittelbare Berührung mit Kirchners Kunst ausübte, mag vielleicht zunächst der erschütterndere gewesen sein, weil Kirchners technische Ausdrucksweise in reinster Ausprägung das verwirklichte, was implicite schon in Zähringers Frühwerken beschlossen lag, ohne aus sich selbst heraus zur Entfaltung gelangen zu können: die Synthese aus flächenhafter Schwarzweiß-Wirkung und linearer Präzisierung der Form.

Wenn das Zusammentreffen mit Kirchner die Ausdrucksweise Zähringers zur natürlichen Entfaltung brachte, so bedeutete die ständige unmittelbare Berührung mit der Welt des Hochgebirges das entscheidende Erlebnis dieser Jahre. Aus der Landschaft ergaben sich die Inhalte seiner Kunst: aus dem Erlebnis der Bergformen, die in der Klarheit der Atmosphäre die Schärfe absoluter Symbole erhalten, aus der Unerbittlich-



K. F. Zähringer. Häuser in Davos.



K. F. Zähringer. Selbstbildnis. (Aus „Bauernköpfe".)

keit elementaren Naturlebens, aus der Knorrigkeit des in jenen Landstrichen selten aufrechten und reinen Menschenschlages und aus der urweltlichen Primitivität der Lebensgewohnheiten des hochländischen Geschlechtes. Als reife Früchte dieser Erlebnisse entstanden in verhältnismäßig rascher Folge die Holzschnittzyklen „Hochland", „Auf der Alp", kurze Zeit nach diesen die „Schwarzwälder Bauern" und die „Bauernköpfe". Der Lebensnerv der Dinge erscheint in all diesen Gestaltungen an seinen wesentlichen Punkten gefaßt: die gewachsene Architektur der Bergformen, das Walten der Elemente, der Rhythmus der Tageszeiten und der Witterung, der Takt des Arbeitslebens der Bauern, deren fast tierische Dumpfheit das Geschlecht der Gegenwart im Tiefsten ergreift, ebenso wie die triebhafte Grazie und zugleich unaussprechliche Tragik der Tiere.

Aus diesen zunächst rein menschlichen Erlebnissen, aus der geistigen und technischen Förderung, die er durch Kirchners Kunst erfuhr, und dem ihm innewohnenden ursprünglichen Gestaltungstrieb ergeben sich die künstlerischen Resultate in Zähringers graphischen Werken. Ihre geistige Intensität, die Ehrlichkeit und Kraft des zugrunde liegenden Erlebnisses, ein lebendiger, eindringlich umreißender Formtrieb und ihre technische, aus der Natur des Materials und seiner Möglichkeiten erwachsene Vollendung in der Durcharbeitung des Holzstockes rückt sie den besten Erzeugnissen des zeitgenössischen Holzschnittes an die Seite. Die Linienführung, die ein heftiges und zugleich liebevolles Temperament offenbart, besitzt die eindeutige Notwendigkeit innerer Spannungen, der Rhythmus im Wechsel von Hell und Dunkel vollzieht sich nach den latenten Gesetzen der Flächenharmonie, der Aufbau der Kompositionen nach denen organischen

Wachstums; der Gegenstand steigert sich durch die Konzentrierung auf den wesentlichen Kern und das Elementare zum Symbol.

Die Stilform möchte man vielleicht einen naturalistischen Expressionismus nennen. Die Naturform bleibt Fundament, die künstlerische Gestaltung entsteht durch Vereinfachung, durch die Abbreviatur der Naturform, durch Zurückführung auf ihren geistigen Kern, auf ihre Seele; diese Straffung vollzieht sich in gleicher Weise angesichts der Einzelform wie angesichts bewegter Komposition im ganzen, in denen sich die Bewegungen ballen und intensivieren. Optische Wirklichkeit verwandelt sich im Werk in geistige Wirklichkeit, ohne daß irgendwelche abstrakte Theorie das organische Leben erkalten ließe. In der chronologischen Folge der Werke selbst macht sich eine stetig steigernde Entwicklung zur Klarheit und Reinheit der Formensprache bemerkbar. Abklärung führt zu den jüngsten Schöpfungen von wehmütiger Zartheit, zu den Blättern des „Marienlebens". Mit diesen und anderen Schöpfungen aus der gleichen Zeit hat Zähringers Persönlichkeit sich zugleich voll entfaltet; im Stilwillen der Zeit fest verwurzelt entstehen Lösungen von suggestiver Überzeugungskraft, denen die Kunstfreude und die Eindringlichkeit des geistigen Erlebnisses entströmt, aus denen sie empfangen und gestaltet worden sind.

Verzeichnis des graphischen Werkes von K. F. Zähringer

Hochland, 10 Blatt; entstanden 1917/18. Verlag Dehne, Leipzig. 1919. / Morgen, Mittag, Abend (Auf der Alp), 3 Blatt. 1918. Verlag Dehne, Leipzig. 1919. / Eisbrecher. Entstanden 1918. Einzelblatt. Verlag Dehne, Leipzig. 1919. / Schwarzwälder Bauern, 10 Blatt. Entstanden 1919. Verlag Dehne, Leipzig. 1920. / Marienleben, 15 Blatt. Entstanden 1920. Verlag Dehne, Leipzig. 1921. / Bauernköpfe, 7 Blatt. Entstanden 1920. Verlag Dehne, Leipzig. 1921. / Ziegen am Bach, Einzelblatt. 1918. Verlag Heidkamp, Potsdam. 1920. / Kämpfende Kühe. Einzelblatt. 1918. Verlag Heidkamp, Potsdam. 1920. / Ländliche Szenen, 6 kleine Holzschnitte in Mappe. 1921. Bisher Seldwyla-Verlag, jetzt im eigenen Verlag. / 10 bis 15 Einzelblätter, darunter auch solche von 1922. Im eigenen Verlag.



K. F. Zähringer. Der Argwohn Josephs. (Aus dem Marienleben.)



Handzeichnungen von Otto Lange

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln und drei Textabbildungen *Von WILL GROHMANN*

Künstler von einseitiger Zielstrebigkeit hämmern sich rasch und nachdrücklich dem Bewußtsein ihrer Zeitgenossen ein. Sie profitieren von der bestreitbaren These, daß die jeweilige Kunst das Ziel, das eine Ziel bestimmt. Jede Angleichung erscheint als Resultat, als Eroberung. Wo der Künstler seine Sache auf sich selbst stellt, ist Weg und Ziel vielgestaltig, weniger eindeutig, für die vielen darum weniger glaubhaft. Überzeugt sind sie meist erst am Ende des Weges, wenn die Übersicht die Klarheit einer Vogelperspektive gibt.

Der Dresdner Otto Lange verdankt dieser Tatsache seine Unbekanntheit. Ab und zu taucht er in Zeitschriften mit einem Holzschnitt oder einem Klischee auf, Hartlaub reproduziert in seinem Buch „Kunst und Religion“ den berühmt gewordenen Christuskopf, ein Museumsleiter, ein Verlag interessieren sich für ihn, er hat Aufträge besonders kirchlicher Art, macht in Dresden den einzigen Ehrenschrein für Gefallene, der den Sinn dieser Tragödie nicht verleugnet, er ist eine Zeitlang Lehrer an einer Kunstgewerbeschule, er kann eigentlich alles, sogar modellieren und bauen — aber gerade diese Vielseitigkeit ist schuld daran, daß sich mit seinem Namen noch keine entschiedene Vorstellung verbindet.

Graphiksammler kennen ihn im Gefolge der Brücke. Er ist nicht viel jünger als ihre Gründer, aber in den entscheidenden Jahren arbeitete Lange noch auf dem Bau und blieb um ein paar Pferdelängen zurück. Zwei Jahrzehnte fast war er Handwerker; er verlor dabei Zeit, gewann dafür eine heute seltene Beherrschung aller technischen Möglichkeiten. Epigone der Brückeleute wurde er nicht trotz verwandter Formulierung;



Otto Lange. Federzeichnung.



Otto Lange. Federzeichnung.



Otto Lange. Federzeichnung.



Otto Lange. Federzeichnung.



Otto Lange. Bleistiftzeichnung.

der Formel blieb er ferner als mancher der heute Arrivierten. Die Formel aber wurde gerade in den letzten Jahren gern gesehen und hoch notiert. Starkfarbige Holzschnitte dieser Zeit, handwerkliche Kunststücke, sind heute noch sehr gesucht. Als die Dresdner Sezession gegründet wurde (1919), junge Talente aus allen Gegenden sich zusammenschlossen, der Russe Lasar Segall unter ihnen, wurde Otto Lange freier, wandte sich als Graphiker bezeichnenderweise mehr als früher der Lithographie, Kaltnadelradierung und Handzeichnung zu, und einige von seinen letzten hier wiedergegebenen Skizzen zeigen ihn in seiner heutigen Gestalt. In den Federzeichnungen, die wie die Bleistiftstudien gelegentlich auf Reisen entstanden, ist ohne weiteres erkennbar, wie kein Energieaufwand verloren geht. Diese Blätter haben zwar mit „Brücke" und gewalttätiger Formerneuerung nichts zu tun, das Naturorganische wird kaum befehdet. Hier wird scheinbar sorglos aufgeschrieben und unbekümmert drauflosgezeichnet, nach Herzenslust musiziert. Es ist beileibe nichts zurückgenommen, kein Irrtum etwa aufgegeben, aber nach jahrelanger qui vive-Haltung darf der Zeichner endlich etwas lässiger sein, sich gehen lassen; weiß er doch nun, daß er stärker ist als seine Wahrnehmung auf der einen, stärker als die Konstruktion auf der anderen Seite. Die jungen Musiker um Arnold Schönberg waren atonal, als wenn es nicht anders ginge; heute geht es auch anders, der Sinn der Atonalität ist darum nicht verloren. Die Bergwiese mit den Sennhütten (1922) hat solchen Klang. Man wäre um das Vorzeichen verlegen. Jedes Stück hat seine Tonart für sich und in sich, und auf den ersten Blick tritt ein Gefühl ein wie beim Anhören einer Musik von Hindemith. Auch Dur und Moll sind ohne Bedeutung. Allmählich erst wird alles übersichtlich, alles ist an seinem Platz und kann nur so sein. Die Beziehung der einzelnen Teile fehlt nicht, sie ist nur nicht zurechtgemacht, ist wie im Leben, wie in der Natur sans phrase, das Ganze eine Sinngebung des scheinbar Sinnlosen. So weit sind die Blätter von Hiddensee (1921) noch nicht.



Otto Lange. Bleistiftzeichnung.

In ihnen bildet sich erst die Handschrift, um ungehemmt und unbedenklich aufschreiben zu können. Sie haben im einzelnen die Form, aber noch nicht den Klang. Die „Fischerbude" desselben Jahres zeigt außerdem eine Eigenschaft, die heute selten geworden ist, Humor. In dieser Sprödigkeit und Drastik ist er durchaus sächsisch, und Lange hat viel von dieser Stammesart. Es ist nicht Hans Reimann, nicht der Straße, abgelauscht und säuberlich in ein Herbarium geklebt; es ist schlagfertiger Mutterwitz im Ansehen und Formulieren, Freude am derben und gemütvollen Verzeichnen.

Bei seinen letzten Bleistiftskizzen könnte man auf den verwegenen Gedanken kommen, seiner sächsischen Abstammung weiter nachzugehen und eine Beziehung zur besten Dresdner Landschaftsmalerei nach 1800 festzustellen. Wäre es ein Wunder, wenn Otto Lange in so vielen Jahren in Dresden etwas von der Musik dieser Landschaft und ihrer Entdecker in sich einfließen ließe? Und sollte es ein Zufall sein, daß gerade beim Übergang über die Alpen, sagen wir auf dem Wege nach Italien, diese Erinnerung alles Schattenhafte verlöre und zu einem blutwarmen Strome würde? Wie dem auch sei, diese Skizzen sind ein schöner Beweis dafür, daß die Kunst aus der Sphäre des Machens wieder in die Sphäre des Werdens zurückkehrt.

Der rheiniſche Graphiker F. M. Janſen

Mit fünf Abbildungen *Von JOSFPH WINCKLER*

Die Parole des letzten Kunſtjahrzehnts — kunſthiſtoriſch zwangsläufig, da die Farbe ganz in kreidigem Weiß erſtickte, all ihre männlich erdhafte Feſtigkeit verloren war, da der Bildinhalt von Weltweite, Erlebniskraft geiſtigen Geſchehens zu öder Naturkopie, Genre, eitler Skurrilität hinabgeſunken war, da die Graphik Bildimitation trieb mit dem Ehrgeiz „alles“ zu können, da jedes Farb- und Liniengeſetz mißbraucht wurde, jede Kenntnis auch nur ſolcher Möglichkeit ausgewiſcht ſchien, da mitten auf der Palette breit und behaglich der Philiſter ſaß — die flammende Parole des erſten expreſſioniſtiſchen Jahrzehnts lautete: Freiheit! Freiheit von jedem Zwang: Inhalt, Gegenſtand, Naturgebundenheit! Kunſt iſt Inkarnation allerperſönlichſter Offenbarung! Geſicht des geiſtigen Menſchen! Iſt gleichwertig der Natur, unabhängig von ihr; eigenen Geſetzen unterworfen! Eroberung der Farbſeele, der Geheimniſſe der Linienverſchlingungen, der Zerknirſchungen und Ekſtaſen chromatiſcher Erlebniſſe! Der Künſtler ſtieg aus der Kutſche ordinärer Gewöhnlichkeit, wo Langeweile, Wohlanſtändigkeit, Rechtgläubigkeit mit ihm ſpazieren fuhren, in den Eliaswagen heller Erſchütterungen. Feſt gefügte Bilder voll überſtrömender leuchtender Farbpracht, materialklare graphiſche Blätter in unendlicher Fülle ſprangen auf — eine Kraftexploſion, ein berauſchender Aufſtieg!

Im Wettlauf der Graphikarten wird der Holzſchnitt die Graphik der Zeit; anſtatt Linienornaments jetzt auf das Aneinanderprallen der ſchwarzen und weißen Maſſen, auf das Gegeneinander, Sich-Durchkreuzen der runden und gezackten Bänder, der wilden, aufwirbelnden Haken und Kerben eingeſtellt — iſt der Holzſchnitt ſinnlicher geworden, damit formmächtiger, dem Tempo der Gegenwart gewachſen. Und hier angelangt, erſtrebt nun die Graphik den entſcheidenden Aufſtieg. Bei heutigen Bildern gähnt oft Leere; die große, wiedererweckte Farbform, ſtrotzend von ſtärkſten Farbkomplexen, iſt oft an Nichtigkeiten verpufft; die Füllung, das Hintergründige, die „Idee“ fehlt: ein wirbelnd ſauſendes Schwungrad, getrieben von einem Schatten; man wagt ſich nicht über das eigne, jetzt einzwängende Geſetz hinaus, ſcheut den „Bildinhalt“, ſchrickt vor dem neuen Problem bekennender Ausſprache.

Die Graphik hat dieſen weiteren Schritt getan; ſchon ringt ſie mit dem neuen Inhalt, einem Inhalt fernab von Naturimitation, ſtatt deſſen aufrühreriſche Einbeziehung allen Zeitgeſchehens, alles deſſen, was den Menſchen dieſer Stunde durchſchüttelt — der Graphiker ſucht den Menſchen auf die Höhe des Künſtlers zu bringen zu gleicher Intenſitätsſtärke. Erleichtert wird ihm dieſe Transfiguration dadurch, daß heute wieder „Ideen“ Gewalt haben, leidenſchaftlich bekämpfte oder bejahte, daß ein gemeinſamer geiſtiger Rhythmus ganz anders als zur Stagnationszeit der „gottgewollten Abhängigkeiten“ die Geiſter umſpannt, ſtets größere Kreiſe aufreißend, von gleichem Ruf getragen, daß ſomit für den Maler die Möglichkeit der Zuſammenfaſſung, des zwingend geſtalteten Inhalts und dadurch der Gefolgſchaft gegeben iſt. Entſcheidend: gelingt es ſo wieder der Kunſt Lebensnotwendigkeit anſtatt Luxusobjekt, Lebensſchmuck, Daſeinszentrum zu werden? Die Graphik hat die erſte Etappe bereits gewonnen: ordnend, richtend, ſteigernd zur Mitte, das heißt zum Weſentlichen vorzudringen! Beckmann, Grosz, Maſereel bezeugen das; zu ihnen gehört F. M. Janſen; von hier aus iſt ſeine Graphik zu bemeſſen.

Von je war Janſen an Inhalt gebunden; früher freilich war ihm Inhalt literariſche Bindung, ein „Sich-Reiben“ an irgendeinem Thema; zwar nirgends platte Naturwiedergabe und Formwidrigkeit, aber auch nie der Verſuch, ganz eindeutig ſcharfe Linien in den blitzenden Spiegel des Metalls zu ſchneiden, wuchtige Flächenſtücke in die



F. M. Jansen. Die apokalyptischen Reiter von 1920. Holzschnitt.

schwere Holzplatte einzukerben. Es erreicht auch ihn der Ruf: Freiheit; Ausbau einer abstrakten Formwelt! Seine Blätter der Zeit sind zwiespältig schwankend; entweder ist die Schwungkraft der Linie umgebogen, nicht zu Ende entwickelt, embryonal unfertig oder der Stoff wird äußerlich brutalisiert. Dann kommt der Krieg 1914. Das Zaudernde, Atelierhafte fällt ab. Im Wirbel der sich türmenden und übergipfelnden Ereignisse ist der Totalität die Erde plötzlich in ihm aufgestanden: die schöne, grausame, satanische, göttliche Bestienheimat! Mitmensch heißt seine Forderung. So entstehen der Holzschnittzyklus: Der Krieg und das Pentatychon: Du sollst nicht töten, in denen er versucht, inmitten der Räusche und Ernüchterungen, das ungeheuerlich grauenhafte Geschehen, die unerhörte Körper- und Seelenqual zu bändigen: Schrei des Entsetzens, Wut der Verzweiflung, gräßliche Gewalt des Kampfes, Leid, Tod! Hier ist vieles erstlinghaft, eindeutig, darum wahr und überzeugend; überall, wo er sich ganz aufgibt, ist die Einheit da, wo der „Künstler" sich meldet, zerfällt Inhalt und Form. Dann eine lyrische Atempause: Die Radierzyklen „Rheinische Landschaften", „Ein Prophet"; der letztere ein phantastisch-sehnsüchtiger Traum von Reinheit, Glut, Versuchung, Versunkenheit, Kreuzigung, Krönung — Weltumarmung, Weltüberwindung. In seinem Dorfatelier, wo Jansen seit Kriegsende wohnt, sammeln sich nun die Rufe, Manifeste, Explosionen dieser Tage, lernt er das scheinbar chaotisch Auseinanderstrebende auf einen Nenner zu bringen, sieht er die anmarschierende neue Weltidee, wie sie in tausend Alltäglichkeiten trübe und groß sich auswirkt: im Hetzblatt, Gerichtsurteil, Mordbericht, Inserat, Straßenbild, Vertierung und Aufopferung, ahnt er, wie eine ganz andere Gefolgschaft sich bildet als die, woran die Kunst bis jetzt sich wandte und wenden mußte. So wuchs der Radierzyklus „Industrie 1920", in dem die grenzenlose Zermürbung des Menschen zwischen Schlot- und Rauchinferno zu einer erschütternden Menschheitsanklage aufwuchtet, drin das Zeitalter des Kindes, der Humanität, des Fortschritts, der sozialen Fürsorge sein wahres Medusenantlitz aufreckt, die falsche



F. M. JANSEN. „Zeitgenossen.“ Holzschnitt.



F. M. Jansen. Die Großstadt. 1921. Holzschnitt.

Phrase und verlogene Draperie selbstvergötzten Kulturhochmuts abfällt. Scharf und eindeutig sind die Strichlagen in das Metall eingeschnitten ohne beschönigende, ablenkende Schnörkel. Dann folgt „Die Großstadt" in 20 Holzschnitten: Dreiviertel-Tiere, süße Asphaltbestien mit Lues-Kavalieren, Schieber als apokalyptische Reiter, Wohltätigkeits-Schlemmerei, grassierender Aberglaube verdummter Oberschichten im Tischrücken und Spiritismus, Dachstuben- und Kellerelend, Protz und Krüppel: das grell erleuchtete, sinnlos rasende, prunkhaft seelenöde Karussell, drin der moderne Nachkriegs-Großstädter zwischen Ausbeutung und Laster mit Kind und Kegel herumrotiert und Repräsentant des 20. Jahrhunderts nach Christi Geburt ist! Hier dokumentiert sich wieder, wie einzig der Holzschnitt, die erregte Auseinandersetzung der dunklen und lichten Flächen, überknattert von breiten Schriftzeichen, unheimlich lebendig durch Kurven, Zacken, Messerhiebe, wie einzig diese Art von Graphik solch fiebernde Gesichte darzustellen vermag. In Vorbereitung sind jetzt ein Holzschnittzyklus zu unsers gemeinsamen Freundes Dehmel „Zwei Menschen": Dämone. Idyllen, Erhebungen, Abgründe, Aufstieg aus jedermanns Lebensmöglichkeit und dann ein großer Zyklus von Holzschnitten: Passion 1922.

Es ist für mich vollkommen nebensächlich, wie weit vielleicht ein anderer in „routinierter Beherrschung" der graphischen Mittel überrage; einzig maßgebend bleibt mir nur: wie stark vermag ein Künstler den Grad seiner Erlebniswelt mir aufzuzwingen. Seit ich primitivste, verschollene Meister über reifste Kunstheroen triumphieren sah, seit inneres Schauen mir höher steht als äußeres Sehen, seit dieser Erkenntnis weiß ich: Der wahrhaft Schöpferische ist immer Prophet und ich glaube ihm, wie er mich vergewaltigt — die Kraft seines Wesens ist das einmalige Geheimnis seiner Sendung.



F. M. Janſen. Vorſtadt. Radierung.

Verzeichnis der erſchienenen Graphik von F. M. Janſen

Sechs Tage aus dem Leben eines Knaben. Sechs handkolorierte Holzſchnitte. 1912. Selbſtverlag. Vergriffen. / Die ſchwarzen Gondeln, Venedig. Zehn Radierungen. 1913. Verlag I. B. Neumann, Berlin. Vergriffen. / Der eiſerne Rhein. Zehn Radierungen. 1913. Verlag Kölniſcher Kunſtverein. Vergriffen. / Die Ernte. Zehn Radierungen. 1914. Verlag E. A. Seemann. 1919. Vergriffen. / Der Krieg. 22 Holzſchnitte. 1915/16. Selbſtverlag. A-Ausgabe vergriffen. / Ein Prophet. 15 Radierungen. 1917. Verlag E. A. Seemann. 1919. A-Ausgabe vergriffen. / Rheiniſche Landſchaft I und II. Je zehn Radierungen. 1914 und 1918. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. 1921. / Induſtrie 1920. Zehn Radierungen 1920. Verlag Fritz Gurlitt, Berlin. 1921. A-Ausgabe vergriffen. / Bilder zur Zeit. 20 Holzſchnitte. 1914—22. Selbſtverlag. / Die Großſtadt. 20 Holzſchnitte. 1921. Verlag I. B. Neumann. / Einzelblätter bei Seemann, Graphik-Verlag, Marées-Geſellſchaft, Nyland. / Im Druck: Zwei Menſchenbilder. 50 Holzſchnitte nach dem Epos von Rich. Dehmel. E. A. Seemann.



F. M. Janſen. Radierung.



F. M. Janſen. Radierung.

Aus der Mappe „Induſtrie“.

Inhalts-Übersicht

Seite

I.

II.

III.

IV.

Graphische Originalbeiträge

Edwin Scharff: Liebespaar. Handsignierte Originalradierung.
(Nur den numerierten Ausgaben beigegeben.)

Max Beckmann: Liebespaar. Originallithographie.

Walter Teutsch: Schäferszene. Holzschnitt.

Robert Kohl: Originallithographie.

Bernhard Kretzschmar: Der schöne Sonntag.
Originallithographie.

F. M. Jansen: Zeitgenossen. Holzschnitt.

Wilhelm Kohlhoff: Der Reiter. Originallithographie.

Georg Mathéy: Linoleumschnitt. Auf dem Einband.

Verzeichnis der Abbildungen



Die Genehmigung zur Reproduktion erteilten:

Staatliches Bauhaus, Weimar, für August Macke (Holzschnitt).
Galerie Joseph Billiet & Co., Paris, für Le Fauconnier.
Bruno Cassirer, Berlin, für Max Slevogt.
Friedrich Dehne, Leipzig, für K. F. Zähringer.
Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, für Georges Braque / André Derain / Juan Gris / Werner Heuser / Bernhard Hoetger / Marie Laurencin / August Macke / Johannes Molzahn / Wilhelm Morgner / Heinrich Nauen / Paul A. Seehaus / Renée Sintenis / Maurice de Vlaminck / Otto v. Waetjen.
Gallimard, Paris, für Charles Despiau.
Le Garrec, Paris, für O. Coubine / Charles Dufresne / Kayser / Léopold Levy.
Hans Goltz, München, für Paul Klee.
Fritz Gurlitt, Berlin, für Lovis Corinth / F. M. Jansen / Wilhelm Kohlhoff / Felix Meseck / Richard Seewald / Max Slevogt.
Alfred Heller, Charlottenburg, für Franz Radziwill.
Ferdinand Möller, Berlin, für Felix Meseck.
I. B. Neumann, Berlin, für F. M. Jansen / Felix Meseck.
Photographische Gesellschaft, Charlottenburg, für Wilhelm Morgner.
Rascher & Co., Zürich, für Augusto Giacommetti.
Léonce Rosenberg, Paris, für Jean Metzinger / Fernand Léger / A. Herbin / Csaky / Henry Laurens.
Paul Rosenberg, Paris, für Marie Laurencin.
Galerie Simon, Paris, für Georges Braque / André Derain / Pablo Picasso / Maurice de Vlaminck.
Der Sturm, Berlin, für Alexander Archipenko / Marc Chagall / Robert Delaunay / Albert Gleizes / Wassily Kandinsky.

Die Textabbildungen Paul Klee, „Riesenblattlaus“, Lyonel Feininger, „Hansaflotte“, Paul A. Seehaus, „Stadt und Schloß“ und Alfred Kubin, „Flucht nach Ägypten“ sind stark verkleinerte Wiedergaben originalgraphischer Blätter aus dem Werke Kurt Pfister, „Deutsche Graphiker der Gegenwart“. Die in Verbindung mit dem Artikel über die „Privatsammlungen moderner Kunst in Holland“ von F. M. Huebner gezeigten Reproduktionen sind dem gleichnamigen Werk des Verfassers entnommen. Die Wiedergabe zu den Aufsätzen „Kubismus und Überlieferung“ und „Die neue Religion der künstlerischen Jugend“ sind Abbildungen aus dem Buch „Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit“ von Paul Erich Küppers. Die Artikel von Carl Einstein, Edwin Suermondt, Walter Cohen, H. v. Wedderkop und G. F. Hartlaub erschienen in erweiterter Form mit autobiographischen Skizzen oder Bruchstücken aus Briefen der Künstler mit einer farbigen Tafel und 32 Abbildungen als neue Bände, Vincent van Gogh (Doppelband), Heinrich Nauen, Paul Cézanne, M. Kisling und August Macke, der bekannten Monographienserie „Junge Kunst“ im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig, wo auch die obengenannten Werke verlegt sind.

Die Textabbildungen Lovis Corinth, Heinrich Nauen, Richard Seewald, Wilhelm Kohlhoff, Felix Meseck (Hymne an die Nacht) und F. M. Jansen (Vorstadt) sind dem „Graphischen Jahr Fritz Gurlitt“ entnommen, die von Bernhard Hoetger, Maurice de Vlaminck, de Togores, Henri Matisse, Renée Sintenis, Wilhelm Morgner, Marie Laurencin und August Macke (Zeichnung) dem „Querschnitt“ von Alfred Flechtheim. Die Klischees der Abbildungen auf Seite 130 und 131 hat die Moderne Galerie Thannhauser, München, aus dem Katalog ihrer diesjährigen großen Picasso-Ausstellung zur Verfügung gestellt. Das Schlußstück Seite 325 ist dem Slevogt-Ausstellungskatalog der Galerie Ernst Arnold, Dresden, entnommen.

Jahrbuch der Jungen Kunst 1920

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

INHALT: Joachim Kirchner: Moderne Landschaftsmalerei / Paul Cohen: Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst / Edschmid: Die Darmstädter Sezession / Servaes: Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum / Fechter: Bildersturm / Däubler: Chagall / Behne: Paul Gösch / Schwarz: Hans Gerson / Paul Cohen: Impressionismus und Expressionismus Daniel Henry: André Derain / Flake: Über abstrakte Kunst / Behne: Heinrich Zille / Schmidt: Max Beckmann / Uphoff: Paula Modersohn / Däubler: Neueste Kunst in Italien / Wolfradt: Oskar Coester / Daniel Henry: Der Purismus / Beil: Max Burchartz / Hofmann: Zum Stilproblem im Expressionismus / Kuhn: Emmy Roeder: Über das Formproblem der Plastik Däubler: Walt Laurent / Valentiner: Karl Schmidt-Rottluff / Frieg: Wilhelm Morgner v. Wedderkop: Paul Klee / Cohn-Wiener: Willy Jaeckel / v. Wedderkop: Ausstellungen im westlichen Kulturgebiet / Zahn: Der Maler Joseph Eberz / Grautoff: Paul Gauguins tragisches Künstlerschicksal / Hausenstein: Max Unold / Biermann: Heinrich Campendonk / Daniel Henry: Fernand Léger / Küppers: Kubismus / Fechter: Das graphische Werk Max Pechsteins / Biermann: Der Bildhauer Herbert Garbe / Basler: Die junge französische Malerei Ausserdem ein faksimilierter Brief Wilhelm Morgners aus Serbien 1915 an den Maler Georg Tappert und graphische Originalbeiträge von: Ludwig Meidner: Bildnis Dr. K. Handsignierte Original-Radierung (nur der Vorzugsausgabe beigegeben) Max Pechstein: Fischerhafen. Original-Lithographie / Franz Nitzsche-Nitzsche: Leid. Holzschnitt / Max Burchartz: Frau vor dem Fenster. Lithographie / E. Adam Weber: Am Brunnen. Holzschnitt / W. Morgner: Bärtiger Mann. Linoleumschnitt / Josef Eberz: Versöhnung. Lithographie / Lyonel Feininger: Buttelstedt. Holzschnitt / Erich Waske: Sonnenaufgang. Lithographie / 285 Abbildungen

Farbiger Umschlag nach einem Entwurf von Max Pechstein

Jahrbuch der Jungen Kunst 1921

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

INHALT: E. v. Sydow: Heckel als Graphiker / Basler: Henry Matisse / Fraenger: Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch / Kirchner: Erich Waske / Lamm: Curt Herrmann / Benz: Die Zeichensprache der Kunst (Betrachtungen zum Werk Gustav Wolfs) A. Gold: Neue Sammlungen in Dänemark und Skandinavien / Huebner: Lodewijk Schelfhout / Graf: Maria Uhden / Däubler: Die Genfer Internationale Kunstausstellung / Wolfradt: George Grosz v. Wedderkop: Marie Laurencin / Braune-Krickau: Oskar Moll / E. v. Sydow: Afrikanische und ozeanische Kunst / Behne: Oskar Fischer / Basler: Pablo Picasso und der Kubismus Kuhn: Die absolute Plastik Oswald Herzogs / Beil: Otto Gleichmann / Frank: Impressionismus und Expressionismus / Fechter: Magnus Zeller / Kolle: Henri Rousseau / Pfister: E. A. Weber / v. Wedderkop: Dadaismus / Basler: Kunstsommer in Paris / Friedeberger: Ernst Barlach / Hofmann-Linz: Das Dilemma der Schaffenden / Fuhrmann: Walter Alfred Rosam Wolfradt: Carl Schwalbach / Schmidt: Oskar Schlemmer / Biermann: Kunstwende (Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem / Britting: Der Maler und Graphiker Joseph Achmann / Graf: Neue Wege im Kunstgewerbe / Frank E. W. Freund: Amerikanische Künstlerprofile / Krell: Bemerkungen über Produktivität / Frieg: Eberhard Viegener Edschmid: Die Lage der Kunst / Graf: Der Maler Georg Schrimpf / Colin: Emmanuel Gondouin / Strobel-Innsbruck: Die antinaturalistische Kunst im Spiegel der altgriechischen Philosophie / Graphische Originalbeiträge: Felixmüller: Kohlenarbeiter. Handsignierter Originalstahlstich (nur der Vorzugsausgabe beigegeben) Heinrich Campendonk: Holzschnitt Franz Heckendorf: Landschaft. Lithographie / Ewald Mataré: Landschaft. Holzschnitt George Grosz: „Thomas Rowlandson zum Andenken". Lithographie / Joseph Achmann: Familie. Holzschnitt / Eberhard Viegener: Simson. Holzschnitt. / 312 Abbildungen

Farbiger Umschlag nach einem Entwurf von Ferdy Horrmeyer

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

DER ARARAT

HERAUSGEBER HANS GOLTZ / REDAKTEUR DR. LEOP. ZAHN

EIN JAHR NEUE KUNST IN EUROPA

Der ARARAT, dessen Erscheinen wegen der bekannten Schwierigkeiten bis auf Weiteres eingestellt werden mußte, hat Dezember 1921 seinen zweiten Jahrgang abgeschlossen. Er enthält kurz folgendes:

BIBLIOGRAPHISCHES UND MONOGRAPHISCHES

Frans Masereel, Kurt Schwitters, Alfred Kubin, Edwin Scharff, Richard Seewald, Alexander Archipenko, Oskar Kokoschka, Paris von Gütersloh, Max Beckmann, Paula Ludwig, Rodolphe Bresdin

AUSLANDSBERICHT:

Belgien (4), England, Amerika, Schottland (5), Frankreich (12), Holland (11), Italien (1), Rußland (1), Schweiz, Ungarn, Tschechoslowakei, Polen (6)

EXOTEN UND ASIEN:

Beiträge von Golubew, Utzinger, E. von Sydow, Gottfried Eberz, Karl With, A. Salmony, H. Glück, E. Diez, E. Gratzl. / Rundfragen, Literatur, Musik, Besprechungen, Glossen und Notizen, Zeitfragen, Zeitschriften-Archiv

173 ABBILDUNGEN DER JUNGEN KUNST, DER EXOTISCHEN UND ASIATISCHEN KUNST

Zweiter Jahrgang auf besserem Papier. Nr. 1 bis 7 und 10, 11 je —.75 M., Nr. 8/9 (Wien) 1.20 M., Nr. 12 (Asien) 1.20 M., diese auf Kunstdruckpapier 2.— M. Zweiter Jahrgang komplett 8.50 M.

Zweiter Jahrgang kompl. Luxusausgabe auf Kunstdruck, mit 12 Originalgraphik-Arbeiten von Archipenko, Beckmann, Eberz, Ehrlich, Gütersloh, Klee, Kubin, Masereel, Mense, Scharff, Schrimpf, Seewald, 100 numerierte Exemplare, jedes Graphikblatt vom Künstler signiert und nur in Höhe der Auflage hergestellt 4500 M.

DER GEBUNDENE BAND

Kompl. in vornehmen Halbleinbd. mit Deckelzeichnung und Schutzkarton 25.— M. Die Vorzugsausgabe gebunden mit echtem Saffianlederrücken, die Original-Graphiken in einer eleganten Mappe 7000 M.

Vom ersten Jahrgang ist noch eine kleine Anzahl von Einzelheften auf Lager Diese kosten: Erster Jahrgang Nr. 1 bis 3 (politisch) mit Abbildungen je —.15 M. Nr. 4, 5/6, 7,8,9/10 je —.40 M., 11/12 —.60 M. Sonderheft: George Grosz —.60 M., Sonderheft: Paul Klee —.60 M; diese als Vorzugsausgabe auf Kunstdruckpapier mit einer Neunfarben-Lithographie des Künstlers signiert 6.— M. / Erster Jahrgang komplett mit den beiden Sonderheften 4.— M. Nur noch wenige Exemplare. / Mit vielen Abbildungen. / Auf alle Preise der jeweilige Sortimenterzuschlag / Die angegebenen Preise sind Grundpreise, welche mit der jeweils im Buchhandel gültigen Schlüsselzahl zu multiplizieren sind.

GOLTZVERLAG / MÜNCHEN / BRIENNERSTRASSE 8

NEUE GRAPHIK

IM MALIK-VERLAG / HERBST 1922

GEORGE GROSZ

DIE RÄUBER

9 Lithographien

nach Sentenzen von Friedrich Schiller

100 numerierte Exemplare, jedes Blatt handsigniert

Ausgabe A: Nr. 6–10. In Halbpergament auf echtem, schwerem Japanbütten

Ausgabe B: Nr. 11–45. In Halbseide auf echtem, handgeschöpftem Bütten

Ausgabe C: Nr. 46–100. In Halbleinen auf leichterem, handgeschöpftem Bütten

Format 50:70 cm

PAUL GANGOLF

METROPOLIS

9 Lithographien

60 numerierte Exemplare, jedes Blatt handsigniert

Ausgabe A: Nr. 1–10. In Halbpergament auf echt-kaiserlich Japan

Ausgabe B: Nr 11–30. In Halbseide auf echtem Japanfaserpapier

Ausgabe C: Nr. 31–60. In Halbleinen auf Kupferdruck

Format 30:40 cm

GEORGE GROSZ

ECCE HOMO

Ausgabe A: Nr. 1–50. In Seidenmappe, 84 Lithographien und 16 Aquarelle in Siebenfarbendruck, jedes Blatt signierter Handpressenabzug

Ausgabe B: 1000 numerierte und signierte Exemplare enthaltend je 16 siebenfarbige Reproduktionen von Aquarellen, in Seidenmappe.

DER MALIK-VERLAG / BERLIN-HALENSEE

GALERIE

L'EFFORT MODERNE

LEONCE ROSENBERG

OEUVRES DES GRANDES

EPOQUES D'INITITATION

ANTIQUITÉ / MOYEN-AGE

ET XX. SIÈCLE

RUE DE LA BAUME 19

PARIS

VIII°

